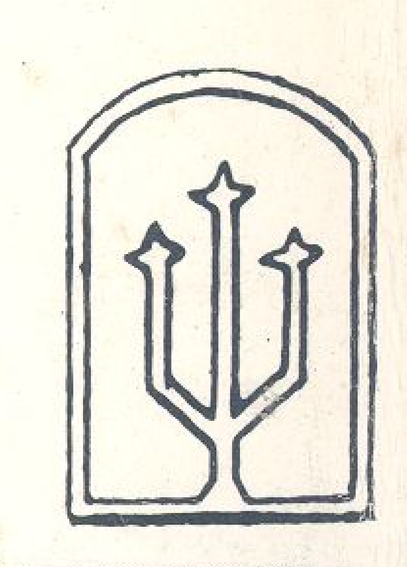


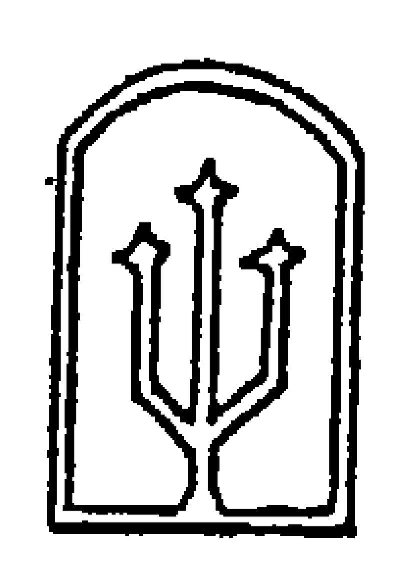
الدكتور صلاح عبد الحافظ



منهج فى نقد القصيدة العربية
مع التطبيق على معلقة
عنترة بن شداد







الدكتور صلاح عبد الحافظ

نقد النص

منهج فى نقد القصيدة العربية
مع التطبيق على معلقة
عنترة بن شداد

الطبعة الأولى
١٩٩٣



دار المعارف

﴿بسم الله الرحمن الرحيم﴾

الإهداء

إلى الأستاذ الدكتور

عبد الفتاح أحمد حجاج

تحية وحباً وتقديراً.

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

المراسلات:

د. صلاح عبد الحافظ

فيلا ١ - شارع خليل حسن خليل، جليم، الإسكندرية.

ت. ٥٨٧٦٤٢٤

«إذا عملت شيئا له قيمته، فثق أنها قيمةٌ محفوظةٌ

لاينقص منها قول منكر

ولايزيد فيها قول معترف

فإما أن يكون للعمل قيمة مرهونة به..

فلا بأس عليه..

وإما أن يكون قيمته مرهونة بمشيئة هذا أو ذاك..

فهو أهون من أن تأسى عليه».

عباس محمود العقاد

تقديم

يحتل النقد الأدبى مكانا هاما وخطيرا فى الفكر المعاصر، وهو من المسائل التى طال فيها الجدل، وكثرت الآراء. وأصبح هذا النقد يؤدى دورا هاما بالنسبة للعمل الفنى القديم والحديث، وبالتالى يؤثر فى تطور إنتاج الأمة الفنى وعالميته ومستقبله.

النقد الأدبى علم سريع التطور، فليس من بين العلوم – كما يقول أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى–: «علم هو أسرع فى التطور، وأمضى فى الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبى، وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم ارتباطه بالأدب الذى هو أحد الفنون التى لاتعرف الثبات ولا الجمود من ناحية أخرى، فكثيرا ما تختلف أحكام النقاد تبعا للمسائل التى تشغل بالهم، وكثيرا ما تختلف أذواق أمة عن أمة، بل كثيرا ما تختلف أذواق أبناء الأمة الواحدة من جيل إلى جيل، فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع لايمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة، فقد أصبح لزاما على دارس الأدب والنقد أن يكون قادرا على متابعة التطور والتغير المستمر فى حياة الأدب والأدباء والأهم من ذلك أن يكون على وعى كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه على حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه، والعمل على إثراء التجارب الفنية لأدب أمته وتطويرها[1]»: وقد اجتهد كثير من النقاد والدارسين المعاصرين فى إثراء الحركة النقدية فى السنوات الأخيرة بدراسات متعددة فى مجال النقد الأدبى، فعرضوا أحدث ماتوصل إليه الغربيون فى مناهجهم النقدية[2] ومنهم من حاول إعادة النظر فى شعرنا القديم بناء على

(١) الرؤية المعاصرة ١٢

(٢) من هؤلاء – على سبيل المثال – «الدكتور صلاح فضل فى كتابه البنائية الأدبى – الطبعة الثالثة ١٩٨٥ – منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت

قراءة نظريات النقد الجديث[1] ومنهم من طبق مناهج عربية محددة كالمنهج البنيوى مثلا – على قصائد عربية قديمة[2]. وكلهم بذلوا ما استطاعوا من جهد فى تطبيق ما رأوه مدعما لنقد النص قديما وحديثا، وقد اختلفت الآراء فى هذه المناهج وجدواها، ومهما يكن من أمر فقد أتت بنتائج فيها فائدة جمة للإبداع العربى المعاصر.

فى رأينا لو أردنا منهجا ذا فائدة، يحقق ما نريده من أهداف، علينا ألا نجعل النص الأدبى[3]وعاء اختبار، أو حقل تجربة لنظريات غربية ، حتى لا تكون الجهود المبذولة خدمة للمنهج لا النص. لذلك نرى أن المنهج الذى نعرضه فى هذا البحث – وهو إضافة إلى ماسبق وسيأتى من جهود – يتميز بالآتى:–

(١) **الاستفادة** من النقد الغربى ونظرياته، وخاصة الحديث منها على اختلافها، وذلك لكى يستمد منها منهجا مرنا شاملا يلائم طبيعة الأدب العربى وتطوره، ويصلح للتطبيق – من وجهة نظر الناقد وقدرته – على النص العربى فى القديم والحديث.

(٢) **المرونة:** بحيث يجعل القصيدة هى التى تشكل خواص هذا المنهج حتى تجعله يتلاءم معها، أى أن القصيدة هى التى تكون منهجها الخاص بها، فالنقد لابد أن ينبع أساساً من النص نفسه، وألا نفرض عليه أية نظريات معدة سلفا لتطبيقها، أو أية أيدولوجيات نريد فرضها أو البحث عنها فى النص. وهذه المرونة تعطى الناقد فرصة لكى يضيف هنا ويحذف هناك فى عموم منهجه الشامل ليلائم ظروف النص، وما يرى أنه يحتاج إلىتغيير،ولذا تتنوع المناهج بتنوع النصوص.

(٣) **الاستعانة بالنقد العربى القديم** كرافد هام من روافد المنهج النقدى العربى

---

(١) من هؤلاء – على سبيل المثال – الدكتور محمد زكي العشماوى والدكتور مصطفى ناصف والأستاذ صلاح عبد الصبور وكاتب هذه السطور وغيرهم

(٢) من هؤلاء الدكتور كمال أبو ديب.

(٣) النص مقصود منه عدة أبيات، سواء اكتملت قصيدة أم لم تكتمل.

الحديث إن احتاج إلى ذلك، ليظل النقد متصلا بجذورنا العربية، وليدرك القارئ أن النقد الحديث مايزال يستعين بالقديم، ومايزال هذا القديم حيا لم يُسدل عليه ستار النسيان والاطراح.

(٤) **التطبيق على نص كامل** كائنا ما كان حجمه وسواء أكان قصيدة أم مقطعة، ومن خلال التطبيق وحده يظهر هذا المنهج، وتتحدد معالمه، والبعد على قدر الإمكان عن التنظير، وبالنسبة لهذا البحث يطبق المنهج على معلقة الشاعر الجاهلى عنترة بن شداد كمثال.

(٥) **الموضوعية** بمعنى أنه يأتى وسط مناهج نقدية أخرى لها دورها، فليس الأول، ولن يكون الأخير فى التطبيق على هذا النص أو سواه، وإنما هو منهج «مقترح» يقدم مادته ونتائجه أمام الباحثين.

(٦) **الجمع** بين الناحية العلمية التوثيقية الفنية، بحيث تتعاون كلتاهما الأخرى فى الوصول إلى أفضل النتائج.

(٧) دعم دور الناقد ومكانته بحيث لايقتصر دوره على المناقشات أو المقالات العامة، أو بيان الخطأ من الصواب ونحو ذلك، بل يتعدى ذلك إلى أن يكون باحثا وسقيما، ولايقل دوره عن دور الأستاذ المتخصص، وأن يكون صاحب منهج ومدرسة.

وبهذا يمكن – فى رأينا – أن نصل إلى مرحلة «تحديث النص»، أى إظهار أن الشعر القديم يحوى خصائص حديثة، أى يحتوى – بقدر ما – على ما يريده النقاد المعاصرون من الشعر الحديث، وأما مايرونه فيه. أى قبل أن نبحث عن شعر جديد يفترض أنه يناقض القديم، أو يأتى بما لم يأت به، علينا أن نبحث عن جذور هذا الحديث أو الجديد فى القديم نفسه، ولهذا أرى أن صفة «قديم» تخص زمن القول فقط لانوعية النص. فكم من قصيدة «قديمة» ماتزال تعيش بين نفوسنا إلى الآن، وكم من قصيدة حديثة ولدت ميتة!، وعلى ذلك يرتبط الأدب بعضه ببعض.. وهذا أيضا – كما نراه – واجب قومى تحتمه مسئوليتنا تجاه تراثنا وأدب أمتنا.

على هذا الأساس نتقدم بهذا المنهج المقترح فى نقد النص القديم آملين أن يحقق الفائدة المرجوة منه.

والله ولى التوفيق.

الإسكندرية فى ١٩٩٢/١٢/٢٥ صلاح محمد عبد الحافظ

أولا:

التوثيق العلمي للنص

أولا: التوثيق العلمى للنص

لايمكن لناقد أن يتعرض لنقد نص قديم وتحليله ما لم يكن قد سبق ذلك عدة خطوات فى توثيق هذا النص وتأصيله علميا، ومن الوجهة النقدية نرى أن هذا التوثيق ينقسم فلسفيا[1] إلى مشكلات وجدليات. فالمشكلات هى القضايا التى تدور حول مشكلة «وجود» هذا الشاعر، أو أن هذا الشاعر «قال» هذه القصيدة كما تدور حول روايات النص ورواته.

بالنسبة لمعلقة عنترة بن شداد تنحصر هذه المشكلات – فى رأينا – فى اثنتين:

١ – مشكلة القصيدة – الشاعر.

٢ – مشكلة القصيدة – الروايات.

أما الجدليات فهى محاولة دراسة «الجدل»، أو «العلاقة الجدلية» بين القصيدة – كوحدة متكاملة – وكعمل فنى ينتمى إلى الشاعر، وعصرها والتقاليد الشعرية السائدة، وذات الشاعر، ولغته وعباراته، والمعانى العامة وكل ماتحتويه، ونقول علاقة جدلية، وليس آراء، لأن القصيدة أو العمل الفنى لاينقل من الواقع طبق الأصل، ولا يقتصر على مجرد التأثر، وإنما يرد على هذا الواقع، أو يغيره، أو يختلف معه.. إلخ. فالقصيدة تتفاعل بدورها مع ما يدخل إليها، ونجد فى كل جزء منها تصورا خاصا للمدركات الخارجية، ولذلك لابد لنا معرفة «أصول» هذا التأثير سواء من المجتمع، أو التقاليد أو شخصية الشاعر الخارجية العادية...إلخ، وعلاقة ذلك بعملية تحليل النص وتقييمه[2]. وبالتالى تعتبر هذه العلاقة نوعا من

---

(١) المقصود بالفلسفة هنا فلسفة الباحث لما يريد أن يقول أو يعرض فى تصوره الخاص وليس انتهاج نهج فلسفى محدد، أو اتجاها من اتجاهات علم الفلسفة ونحو ذلك

(٢) اختلف فى كلمتى «تقييم» و «تقويم»، وأيهما أصح لغويا، ولكننا نرى بعض (=)

الجدل وكلتا المشكلتين ترتبط بالأخرى على نحو ما.

١ - مشكلتا النص

أ - مشكلة القصيدة - الشاعر

السؤال الآن: هل كان عنترة بن شداد موجودا؟ أم أنه مجرد أسطورة من نسج الخيال؟ وهنا يعتمد الناقد على ثلاثة أُسس في الإجابة عن هذا السؤال:

الأول: الروايات العربية القديمة التي تتحدث عن «وجوده» من مصادر مختلفة.

الثاني: آراء المحدثين أو المتشككين من الباحثين العرب والمستشرقين في ذلك الوجود أو رفضه.

الثالث: النقد العلمي.

بالنسبة للأساس الأول فإن الرواة القدماء - وأشهرهم أبو الفرج الأصفهاني المتوفى عام ٣٥٧ هـ الذى ذكر «عنترة ونسبه وشيئا من أخباره»-[١] تحدثوا عن الشاعر، وأوردوا له روايات تدل على وجوده، وعن قبيلة عبس[٢]، وعن

(=) النظر عن القاعدة- أن بينهما خلافاً من جهة، فالتقييم إظهار للقيمة أو المكانة أو نحو ذلك ويدخل في التقدير. أما التقويم فيتضمن معنى التغير أو التعديل، فعندما أقول قيمت النص فهذا يعني أنني أظهرت قيمته، أي ما يحوى من قيمة كائنا ما كان تصور هذه القيمة، أما عندما أقول قومت النص، فهذا يعني أنني عدلت فيه أو غيرت، أو النص كان غير سليم فصححته وهكذا، ولذا نرى أن استخدام كلمة تقييم في هذا البحث أوفق.

(١) انظر الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني - الجزء السابع ١٤١ -١٤٦

(٢) انظر في قبيلة عبس - على سبيل المثال - «صفة جزيرة العرب» للهمداني ٤٢، معجم قبائل العرب لعمر رضا كحالة ٢: ٣٨، وقد فصل الباحث عادل جاسم البياتي الحديث عن قبيلتيّ: عبس وذبيان من حيث نسبهما ومنازلهما...إلخ في كتابه عن «الشعر في حرب داحس والغبراء» ١٧ - ٧١. وانظر في اسم الشاعر والاختلاف فيه، وفي نسبه وحياته - بالإضافة إلى الأغاني - على سبيل المثال: الشعر والشعراء لابن قتيبه (=)

ظروف نشأته[1]. وحبه لعبلة، وكذلك بعض مواقفه فى حرب داحس والغبراء، ونستطيع أن نكون من هذا كله صورة للشاعر وحياته، ولكن لاتخلو من اضطراب وخاصة فى فترة حياته الأولى ووفاته. ولامحل هنا لمناقشة هذه الروايات، ولكن النتيجة التى نخرج بها هى أنه لا مجال للشك فى وجوده، وأن هذه الاختلافات لابد منها، ولا يكاد يخلو منها شاعر جاهلى، وعلى قدر تحقيق واهتمامه ومقارنته بين الروايات يمكنه الوصول إلى «تصور عام» لهذا الشاعر.

أما الأساس الثانى الذى ينحصر فى آراء المحدثين، فإن على الناقد الاطلاع على ما كتب عن هذا الشاعر، سواء ممن ترجموا له اعترافا بوجوده، أم من تشكل فى هذا الوجود، وآراء كل[2]. ليستكمل هذا التصور الذى أشرنا إليه.

الأساس الثالث وهو من الأهمية بمكان فى تحقيق «وجود» الشاعر، وهو ما أشار إليه الأستاذ العقاد تحت عنوان «النقد العلمى» فى كتابه «اللغة الشاعرة». وهنا يحتاج الناقد إلى دراية بعلوم طبيعية معينة، وقد طبق الأستاذ العقاد هذا النقد العلمى على سيرة الشاعر الجاهلى امرئ القيس، وسأورد بعض ما جاء عند العقاد لأهميته يقول: «لابد من حيلة ناجعة غير حيلة الرفض المطلق أو القبول المطلق أو الظن المتردد بين الطرفين كلما عرضت للناقد مشكلة من

(=) ١: ٢٥٠، خزانة الأدب للبغدادى ١ : ١٢٨، وقد رجح الباحث الدكتور عفيف عبد الرحمن مولد عنترة ما بين سنتىّ ٢٥٠ و٥٣٠ ميلادية، فى «كتابه الشعر وأيام العرب فى العصر الجاهلى» ٤٩٠، وانظر كتاب «نشوة الطرب فى تاريخ جاهلية العرب» لإبن سعيد الأندلسى ٢ : ٥٤٤ و٥٥٠ فى ذكر أجذام غطفان وهم عبس وذبيان وأشجع.

(١) انظر الشعر فى عصر داحس والغبراء ٢٣٢ - ٣٣٥.

(٢) انظر فى عنترة - على سبيل المثال - الشعراء السود وخصائصهم الفكرية للدكتور عبده بدوى، وسيرة عنترة للدكتور محمود الحفنى ذهنى، وعنترة بين الواقع والأسطورة، مقال للدكتور عفيف عبد الرحمن، وأصول الشعر العربى لمارجوليوث ٧٣ - ٧٤ وغيرهما، والزمان والمكان وأثرهما فى حياة الشاعر الجاهلى وشعره لكاتب هذه السطور ١: ١١٠، ١١، ١٦٢، ١٦٢، ١٩٦، ١٩٧، ومقدمة ديوان عنترة ومعلقته لخليل شرف الدين، وقد تناول الباحث سيرة عنترة الشعبية وما ألف فيها بشيء من التفصيل.

مشكلات الأخبار الأدبية أو التاريخية التى يختلط فيها الصدق بالكذب، والخرافة بالواقع، والحقيقة بالخيال، ولايخلو منها مرجع من مراجع التاريخ القديم أو من المراجع العصرية فى كثير من الأجيال. فما هى هذه الحيلة الناجعة؟ إن الظن فيها لايغنى شيئا إلا إذا أخذناه مأخذ الظنون، ولم نزعم أنه يترقى إلى مرتبة القول الملزم أو الرأى المقبول.

ونعتقد أن النقد العلمى فى العصر الحديث وشيك أن يعتمد على وسيلة من أوثق الوسائل التى تستند إلى الحجة المقنعة، ولاتكتفى بترجيحات الظن أو الذوق على ديدن النقاد قبل العصر الأخير. ونود فى هذا المقال أن نجرب طريقة هذا النقد العلمى فى سيرة من أحوج السير إلى التمحيص، وأكثرها قبولا لتطبيق هذه الطريقة على وجه واضح. وتلك هى سيرة امرئ القيس الذى أضل تاريخه الكثيرين قبل أن يلقبوه بالملك الضليل. فمن اليسير عندنا أن نعرض أخباره إلى التفسير العلمى، فنعلم منها يقينا ما ليس بالمختلق لاستحالة اختلاقه على مؤرخيه فى صدر الإسلام وبعد صدر الإسلام إلى الأزمنة المتأخرة، لأن أولئك المؤرخين يجهلون التفسيرات العلمية التى تؤخذ من أخبارهم فيما يصححون روايته، أو يتعمدون فيه التزيد والتلفيق..»[1] أورد العقاد نصوصا من سيرة الشاعر تبين كراهية النساء له، والسبب فى ذلك، وكذلك قصة حكومة امرأته بينه وبين علقمة الفحل، وقصته مع قيصر والحلة المسمومة[2]. يقول بعدها: «هذه جملة أخبار متفرقة يؤخذ منها أن امرأ القيس كان مصابا بالتهاب جلدى يحدث من اجتذاب المواد الدهنية والسكرية لطائفة من الطفيليات ويفوح العرق فى هذه الحالة برائحة كرائحة الكلب، لأن الكلب قليل المسام فى جلده، فيشبه عرقه عرق الإنسان المصاب ويضاف إلى ذلك أن العلاقة بين الأمراض الجلدية وأمراض الوظائف الجنسية معروفة، ولهذه العلاقة يتخصص أطباء هذه الأمراض فى علاج الأمراض الجنسية كما هو معلوم. فمن الواضح إذن أن أخبار الرواة عن الخلل الجنسى فى بنية امرئ القيس صحيحة لايستطيع الرواة أن

---

(١) اللغة الشاعرة ١٢٨ - ١٢٩.

(٢) المصدر نفسه ١٢٩ - ١٣٠.

يلفقوها، ويجمعوا بين دلالتها على هذه الصورة، ومن الواضح كذلك أن تعليل رائحة العرق برضاع لبن كلبة وهم باطل، لأن هذا الرضاع لو حدث، لم تحدث منه تلك الرائحة. وتفهم من هذه القرائن بالبداهة أن قصة الحلة المسمومة وهم كهذا الوهم، لأن القروح لابد أن تنشأ من ذلك المرض الجنسي بعد طول العهد بالإصابة، ولأن الرجل الذى تبغضه زوجته لعيوبه الجنسية، لا يبلغ من غوايته للمرأة أن يستهوى ابنة قيصر، وأن يتعرض فى جزيرة ذلك للوشاية الانتقام..»[1]. وبعد أن يورد العقاد روايات أخرى يقول: « وعلى هذا النحو من المقابلة بين الروايات نعلم حدود الكذب، أو حدود الوضع، حتى عند ثبوت الوضع أو ثبوت التناقض بين الروايات فى الخبر الواحد. فإن كذب الوضاع ينتهى عند حدود الاستطالة التى لايقدرون على مجاوزتها، فليس فى مقدورهم أن يختلقوا العوارض الطبية التى تصلح دون غيرها لتفسير أخبارهم ونقائضهم واستخراج الحقائق الظاهرة أو المستترة بين طواياها. وليس فى مقدورهم أن يصنعوا بيئة القبيلة ولابيئة الأسرة ولابيئة الجو النفسانى الذى نشأ فيه الشاعر، وعاش فيه حتى اتفقت هذه البيئات جميعا على التمهيد لتكوين إنسان موجود، ولابد أن يكون موجودا إذا تلازمت مقدمات وجوده ونتائجها على وجه يمتنع فيه الكذب، لأنه كذب لايستطيعه من يأتى به، ولو أراده وتحراه...»[2].

هذه الطريقة العلمية في الاستدلال على وجود شخصية ما، لم يلتفت إليها الباحثون والنقاد، كما أن هذا النقد العلمي يلزم الناقد بألا يكتفى بحدود «التخصص» بل عليه توسيع دراسته لتشمل علوما أخرى، قد يراها بعيدة كل البعد عن هذا التخصص ومع ذلك فهى هامة كل الأهمية للوصول إلى النتائج التى يريدها.

يمكن للناقد إذن أن يطبق هذا النقد العلمى على شخصية عنترة بن شداد وغيره إن وجدت الروايات التى تساعده على ذلك.

تلك هى الأسس الثلاثة التى تمكن الناقد – فى رأينا – من أن يكون فكرة

---

(١) المصدر نفسه ١٣١.

(٢) المصدر السابق ١٣٣.

واضحة المعالم – إلى حد ما – عن حقيقة وجود الشاعر وحياته، وربما من خلال بحثه بوسائله الخاصة، يمكنه التوصل إلى أسس أخرى يضيفها.

ب – مشكلة القصيدة – الروايات

لابد للناقد من التوصل إلى شكل محدد متكامل للنص الذى يريد نقده، مع الوضع فى الاعتبار اختلاف الروايات فيه باختلاف الرواة، لأن الشعر الجاهلى – كما هو معروف – تعرض للعبث والانتحال والضياع، وقد نحل كثير من الأبيات بله القصائد إلى غير قائليها، فعلى سبيل المثال – اتهم الراوية المتوفى سنة ١٥٦ هـ ، وخلف الأحمر المتوفى حوالى سنة ١٨٠ هـ بالوضع، فيذكر الدكتور شوقى ضيف أن الأخير اتُهِمَ بوضع اللامية المنسوبة للشنفرى[١]، ولذلك لابد للناقد من التحقق من أهلية رواة نص معلقة عنترة بن شداد[٢]، وكذلك آراء المستشرقين حول النص ورواته، ومن تعرض له من الباحثين العرب، علاوة على تنقل المعلقة نفسها من راو إلى آخر، وأوجه التشابه والاختلاف بين هؤلاء الرواة، بالإضافة إلى طبعات المعلقة المختلفة سواء أكانت منفردة، أم ضمن الديوان أم مختارات.

ومعلقة عنترة وسط عدة قصائد اختلف فى عددها، فإن العرب – كما يقول ابن عبد ربه المتوفى عام ٣٢٨ هـ – «عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب فى القباطى المدرجة، وعلقتها بين أستار الكعبة، فمنه يقال: مذهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير، والمذهبات سبع، وقد يقال لها المعلقات..»[٣]. وقال ابن قتيبه المتوفى عام ٢٧٦ هـ إنها – أى معلقة

---

(١) انظر تاريخ الأدب العربى للدكتور شوقى ضيف ١ : ١٥٣ والأمالى للقالى ١ : ١٥٦ وأعجب العجب فى شرح لامية العرب للزمخشرى المقدمة ٥.

(٢) ممن أورد أسماء رواة الشعر ابن قتيبة فى كتابه المعارف ٥٤٠.

(٣) العقد الفريد ٥ : ٢٦٩ وانظر فى المعلقات: مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية للدكتور ناصر الدين الأسد ١٦٩ وما بعدها، وقد وقف الباحث موقفا وسطا فى التسمية بالمعلقات، فيقول بعد مناقشة بعض آراء القدماء: « وأما نحن فإننا لا نملك وسيلة قاطعة للإثبات أو النفى، ولانحب أن نعتسف الطريق...»، ويقول: «بقى القول الأول بكتابة المعلقات وتعليقها، سواء فى الكعبة، أو خزانة الملك أو السيد، قولا قائما، ترجيحا

عنترة – من أجود شعره[1]، وقال محمد بن سلام الجمحى المتوفى عام ٢٣٢هـ «إنها قصيدة نادرة» [2].

وقد وردت معلقة عنترة بن شداد ووصلت إلينا كالآتى:-

أولا: ضمن مجموعة من سبع قصائد

فقد رويت معلقة عنترة، ثم دونت ضمن المجموعة التى تسمى بالمعلقات، أو المختارات، أو السبع الطوال. ويقال إن أول جامع لهذه المجموعة هو الراوية حماد بن ميسرة المتوفى ١٥٥ أو ١٥٦ هـ [3]، ولكن هناك من يتشكك فى أن حماداً هو الجامع الأول لها [4]، وربما كانت معروفة متفرقة قبل حماد، وأن الأخير هو جامعها فى ديوان خاص [5]، وقد جُمعت المعلقات السبع بعد ذلك بشرحين فى مؤلفين:

لايقينا، إلى أن يتاح له اعتراض جديد ينفيه، أو سند جديد يؤيده ويثبته..» ص ١٧٠، والشعر الجاهلى للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ٣٤٤ – ٣٤٥ ودراسة فى مصادر الأدب للدكتور الطاهر أحمد مكى ٩٩ وما بعدها، ومصادر التراث العربى للدكتور عمر الدقاق ٤٧ – ٤٩، وأورد الباحث آراء القدماء فى التسمية بالمعلقات، وبين أن بعض الأعلام المتقدمين «كالجاحظ والمبرد وابن قتيبة وأبى الفرج لم يذكروها بهذا الاسم، ولم يوردوا قصة تعليقها..» ص ٤٨، ولكنه لم يبين رأيه فى ذلك. وانظر المصادر الأدبية واللغوية فى التراث العربى للدكتور عز الدين إسماعيل، وقد أشار الباحث إلى المعلقات والآراء فيها، ثم قال: «أما تسميتها بالمعلقات التى ظهرت عند أبى زيد القرشى لأول مرة، فتسمية فنية – على نحو ما سنرى – لا علاقة لها بأمر التعليق على أستار الكعبة، وهى تسمية من اجتهاده...ص ٦٤، وانظر تاريخ الأدب العربى للدكتور شوقى ضيف الذى رفض التسمية بالمعلقات قائلا: «أما ما يقال من أن المعلقات كانت مكتوبة ومعلقة فى الكعبة فمن باب الأساطير، وهو فى حقيقته ليس أكثر من تفسير فسر به المتأخرون معنى كلمة المعلقات..» ص ١٤٠.

(١) الشعر والشعراء ١ : ٢٥١.

(٢) طبقات فحول الشعراء ١٥.

(٣) مصادر التراث العربى ٤٧، والمصادر الأدبية واللغوية ٦٤.

(٤) دراسة فى مصادر الأدب ٩٩.

(٥) تاريخ الأدب العربى للدكتور شوقى ضيف ١ : ١٧٦.

الأول: المعروف «بجمهرة أشعار العرب» لأبى زيد القرشى المتوفى حوالى ١٧٠هـ.

والثاني: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنبارى المتوفى ٣٢٨هـ.

أما الجمهرة فهى تشمل مجموعة مختارة من القصائد يبلغ تسعا وأربعين، لشعراء جاهليين ومخضرمين وإسلاميين، ويهمنا من تقسيم المؤلف للقصائد قسمان: المعلقات والمجمهرات، وهنا نجد اختلافا فى عدد القصائد فى كلا القسمين، فهناك الطبعة الأولى للجمهرة التى طُبِعت بالمطبعة الأميرية الكبرى ببولاق عام ١٣٠٨ هـ، وفيها يبلغ عدد المعلقات ثمانيا، حيث نجد فى صفحة ٩٣ بعد معلقة طرفة: «معلقة عنترة.. وقال عنترة بن عمرو بن شداد العبسى: هل غادر الشعراء ..إلخ، وفى صفحة ١٠٠ نجد: «تمت المعلقات ويليها المجمهرات..»، «المجمهرات قال: عبيد بن الأبرص..إلخ» وقد أقام الباحث الدكتور الطاهر مكى دراسته على أن قصيدة عنترة ضمن المعلقات وقال إن أبا زيد القرشى «أضاف إلى السبعة السابقة قصيدة عنترة بن شداد، فأصبحوا – أى الشعراء – ثمانية..» [(١)]، ولكن يلاحظ أن المعلقات التى اختارها أبو زيد تختلف عن معلقات حماد السابق ذكرها، فهى عند الأول معلقات: امرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى ولبيد وعمرو بن كلثوم وطرفة، وأضيف لها معلقة عنترة فى الطبعة المذكورة، ويذكر الدكتور شوقى ضيف أن قصيدة عنترة «أُلحقت فى النسخة المطبوعة بالمعلقات خطأً..»[(٢)]، كما نجد أن طبعة الجمهرة بتحقيق وضبط على محمد البجاوى – نشر دار نهضة مصر بالقاهرة – تقصر المعلقات على سبع فقط، وتدرج قصيدة عنترة ضمن المجمهراتمجهرات. ويذكر كل من الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور عمر الدقاق أن قصيدة عنترة من المجمهرات[(٣)]، ولم يتناول الدكتور ناصر الدين الأسد بحث الجمهرة وقصائدها

---

(١) دراسة فى مصادر الأدب ١٠١.

(٢) تاريخ الأدب العربى ١: ١٧٩.

(٣) المصادر الأدبية واللغوية ٨٠، ومصادر التراث العربى.

مع مالها من قيمية كمصدر هام من مصادر الشعر الجاهلى، وإكتفى ببحث الروايات التى تتناول حياة جامعها أبى زيد، وقال: «أما الجمهرة فتحتاج إلى بحث مستفيض قائم بذاته مستقل عن بحثنا هذا ...»[1].!!

وهكذا نجد أن معلقة عنترة اعتُبِرت فى إحدى طبعات الجمهرة ثامنة المعلَقات، وفى طبعة أخرى اعتُبِرت أُولى المجمهرات.

أما شرح القصائد السبع الجاهليات، فقد آثر ابن الأنبارى أن يجمع فيها المعلقات السبع بترتيبها الأول على رواية حماد، ولكنه غير التسمية من المعلقات السبع إلى القصائد السبع الطوال.

وهناك راو مشهور هو أبو عبيدة معمر بن المثنى المتوفى ٢٠٩ هـ تنسب إليه رواية سبع قصائد، ولكن بترتيب مخالف لترتيب حماد، فقد أُسقط معلقتى الحارث وعنترة، وأُضاف معلقتى الأعشى والنابغة[2].

وهناك شرح متداول مشهور يضاف إلى السابقين، لكنه يطابق رواية حماد فى تسميته وهو «شرح المعلقات السبع للزوزنى، الحسين بن أُحمد المتوفى ٤٨٦ هـ وهو كما يقول الدكتور الطاهر مكى – أكثر الشروح رواجا[3]. وقد طبع هذا الشرح طبعات كثيرة، ولكن مع الإتفاق فى العنوان نجد بعض الاختلاف فى رواية الأبيات وترتيبها، وخاصة الطبعة التى شرحها محمد محى الدين عبد الحميد، فهى تخالف فى عدد الأبيات الطبعات الأخرى[4]، ومنها ما طبع فى بيروت والقاهرة،[5] ويذكر الدكتور الطاهر مكى أن هناك شرجين آخرين ما يزالان مخطوطين للمعلقات السبع[6].

---

(١) مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية ٥٨٤.

(٢) انظر دراسة فى مصادر الأدب.

(٣) المصدر نفسه ١٠٥.

(٤) انظر شرح المعلقات السبع للزوزنى.

(٥) من الطبعات ما صدر عن دار صادر بيروت بتقديم أكرم البستانى، وقد تناول فيها حياة الشاعر.

(٦) دراسة فى مصادر الأدب ١٠٥.

ثانيا: ضمن مجموعة من ست قصائد

فقد قام الأصمعي، عبد الملك بن قريب المتوفى ٢١٦هـ بشرح مجموعة من ست قصائد لكل من امرئ القيس وزهير وطرفة والنابغة وعنترة وعلقمة الفحل، وقد نشر هذه المجموعة المستشرق «آلورد» في لندن تحت عنوان «العقد الثمين في دواوين الشعراء الستة الجاهلين سنة ١٨٧٠ م»،[1] وقد نشر هذه المجموعة أيضا مع زيادات مصطفى السقا تحت عنوان: مختار الشعر الجاهلي فيما بعد.

وروى هذه المجموعة بعد السابقين الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب البطليوسى المتوفى ٤٦٤ هـ، وكذلك قام معاصرة الأعلم يوسف بن سليمان الشنتمرى المتوفى ٤٧٦ هـ بشرح عليها سماه «شرح أشعار الشعراء الستة الجاهليين».

ثالثا: ضمن مجموعة من تسع قصائد

وهي رواية أبي جعفر النحاس المتوفى ٣٣٨ هـ، فيبدو وأنه أراد أن يجمع الجميع ويسترضى أرواح جملة الشعراء بلا تفضيل، فأضاف إلى مجموعة حماد قصيدتي: النابغة والأعشى، فأصبح مجموع القصائد تسعاً. وسمى شرحه لها «شرح القصائد التسع المشهورات، وقد نشر، وقام بتحقيقه أحمد خطاب[2].

رابعا: ضمن مجموعة من عشر قصائد

في نهاية القرن الخامس الهجرى يشعر أبو زكريا التبريزى المتوفى ٥٠٢هـ أن إبن النحاس ظلم عبيد بن الأبرص بإسقاطه قصيدته من مجموعته، فأضافها إلى روايته، وبذلك أصبحت القصائد عشراً[3]، وسمى شرحه «شرح القصائد العشر». وقد نشر بتحقيق الدكتور فخر الدين قباوة.

ثم نجد الشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطى يُكلل هذه المجموعة بتسميتها بالمعلقات جميعا، وقام بكتابة نبذة عن حياة كل شاعر في مقدمة هذه المجموعة،

(١) أنظر تاريخ الأدب العربى للدكتور شوقى ضيف ١٨٠.

(٢) دراسة فى مصادر الأدب ١٠٥.

(٣) المصدر نفسه ١٠٢.

ثم نشرها تحت عنوان: «شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها». معتمداً فيها أساسا على روايات: الأعلم والتبريزى والزوزنى، ولكنه لم يذكر على أى أساس كان انتقاؤه للأبيات أو تركها، وهو يشير فى الهامش - ما أمكنه - إلى الروايات.

بناء على ماسبق اخترنا الشروح الأساسية التى وردت فيها معلقة عنترة بن شداد والتى تشمل الاتجاهات المختلفة للرواة للمقارنة والعرض أثناء الدراسة، وهذه الشروح هى:

(١) شرح إبن الأنبارى، وشرح الزوزنى، وكلاهما يشمل رواية حماد.

(٢) شرح الأعلم الشنتمرى، ويشمل رواية الأصمعىّ.

(٣) شرح القرشي فى الجمهرة.

(٤) شرح التبريزى ويشمل مجمل الروايات السابقة.

(٥) شرح الشنقيطى، وهو مقام على الروايات السابقة.

وقد طُبع ديوان عنترة عدة طبعات فى القاهرة وبيروت، وأشهرها أربع هن:-

الأولى: ديوان عنترة بن شداد - تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شلبى - تقديم إبراهيم الإبيارى، نشر المكتبة التجارية بالقاهرة، وقد اعتمد هذا الشرح روايتى الأصمعىّ والبطليوسى والاختيار منهما. والطبعة تخلو من الفهارس.

الثانية: ديوان عنترة بن شداد - تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوى - طُبع فى بيروت ١٩٧٠م، واعتمد فيها المحقق على روايتى الأعلم والبطليوسى، وفى آخر الطبعة فهارس متعددة.

الثالثة: ديوان عنترة بن شداد،تحقيق سيف الدين الكاتب - نشر مكتبة دار الحياة - بيروت - ١٩٨١م.

الرابعة: ديوان عنترة بن شداد ومعلقته. قام بتحقيقه شرحا وتقييما وتحديثا الأستاذ خليل شرف الدين. نشر دار ومكتبة الهلال - بيروت، ١٩٨٨.

وهذه الطبعة الأخيرة - على قدر علمنا - أحدث ما صدر للديوان من طبعات.

وبالمقارنة بين رويات الديوان والمختارات نلاحظ اختلافا فى الرواية وفى الترتيب، وسنشير إلى ذلك فى حينه. ويهمنا هنا نص المعلقة من حيث:

أولا: الأبيات موضوع الخلاف بين الروايات، فلربما تضيف شيئا إلى الخصائص الفنية، أو تقلل منها.

ثانيا: خواص الشروح لكل، والاختلاف بينها، والشروح القديمة والحديثة تضىء للباحث الطريق، وتحدد له اختلاف شخصيات الرواة واتجاهاتهم من ناحية، وأوجه المعانى المختلفة، وكذا فى البيت الواحد من ناحية أخرى، بالإضافة إلى الاستشهادات التى تأتى ضمن الشروح – كما عند ابن الإبيارى مثلا – تتيح له المقارنة بين الشارحين، وأبيات المعلقة بعضها والبعض.

ثالثا: تقدير القصيدة وأبياتها من حيث الأصالة والانتحال، لأن الأبيات التى تختلف فيها الرواة غالبا ما يشك فى صحتها، وهنا يستطيع الباحث أن يعتمد على «أُسس توثيقية» إلى حد ما فى الشك فى بعض الأبيات بالإضافة إلى اعتماده أيضا على «أُسس فنية» كما سيأتى.

وسنحاول فى مراحل نقد النص أن نشير إلى الأبيات من حيث ترتيبها والاختلاف بينها عند الشارحين ما أمكن، فمع أن الراوى أو الشارح ينقل عن رواية معروفة سابقة فإننا نجد اختلافاً فى الرواية وفى الألفاظ.

٢ – جدليات النص

ا – جدلية القصيدة – العصر

تقوم بين القصيدة وعصرها علاقة جدلية تبادلية، فكلاهما يستقى من الآخر، ويعبر عنه، فالعصر ببيئته وتياراته السياسية والاجتماعية والدينية...إلخ، يؤثر حتما فى الإنتاج، والشعر الجاهلى مثال صادق على ذلك، وبالتالى تعتبر القصيدة بما تحوى صورة من صور عصرها، ويهمنا هنا – كنقاد – تلك العلاقة الجدلية بين القصيدة والعصر فحسب حتى لانقع فى التعميمية التاريخية، مما يخرج بنا عن الدراسة النقدية الفنية إلى الدراسة التاريخية الصرفة، كذلك يخرجنا الاقتصار

على تلك العلاقة من تناول النص من الجانب التاريخي، أو الوقوع في أسر المنهج التاريخي، فالقصيدة حتما تتأثر بعصرها في نواح متعددة، وتتحول هذه المؤثرات إلى عناصر داخل بنية النص، وتدخل إلى هذا النص من خلال رؤية الشاعر لها، لأن الشاعر – مهما يكن تأثره بما حوله – ليس مؤرخا، كما أنه ليس مجرد مسجل يسجل ما حوله، بل ينفعل به ويمتزج بتصوره، ولذلك لكي نفهم النص حق فهمه، لابد من الإلمام بتلك العناصر التي دخلت إليه وأثرت فيه. فالقصيدة إذن – من ناحية أخرى – تعكس لنا – كما أشرت – رؤية الشاعر لتلك العناصر والمؤثرات، وبالتالي تعطينا وجهاً جديداً لها، وهكذا، بمعنى أن هناك جدلا قائما بين العناصر الخارجية البحتة، وبين القصيدة التي تعكس لنا هذه العناصر وتعطيناها مرة أخرى من خلال رؤية الشاعر لها، وهكذا دواليك..

بناء على هذا نجد أن ذلك الموقف الجدلي بين العصر والنص – يزيد في إدراكنا لعلاقة الشكل بالمضمون – كما يقول ت. س إليوت – «بالنسبة لظروف الزمان والمكان»[1] .

بالنسبة لمعلقة عنترة بن شداد نرى أنه لابد من التعرف على المشكلات الآتية:–

أولا: المشكلة التاريخية القتالية

وهي الفترة التاريخية التي عاشها الشاعر منذ مولده إلى وفاته التي اختلف في تاريخها، فهي تحدد بسنة ٦١٥[2] أو ٦١١ أو ٦١٠ أو ٦٠٠ للميلاد أي أنه عاصر أواخر القرن السادس الميلادي. في هذه الفترة قامت حرب داحس والغبراء المشهورة فهل كان لهذه الحرب تأثير في نص المعلقة؟

أشار صاحب العقد الفريد إلى يوم من أيام تلك الحرب قائلا: «يوم المريقب لبني عبس على فزارة، فالتقوا بذي المريقب، من أرض الشربة فاقتتلوا فكانت

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ٣٥.

(٢) مقدمة ديوان عنترة لخليل شرف الدين ١٩.

الشوكة فى بنى فزارة قتل منهم عوف بن زيد بن عمرو بن الحصين أحد بنى عدى بن فزارة، وضمضم أبو الحصين المرى، قتله عنترة الفوارس، ونفر كثير ممن لايعرف أسماؤهم فبلغ عنترة أن حصينا وهرما ابنى ضمضم يشتمانه ويواعدانه، فقال فى قصيدته التى أولها:

يا دار عبلة بالجواء تكلمى ... وعمى صباحا دار عبلة واسلمى
ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر ... للحرب دائرة على ابنى ضمضم
الشاتمى عرضى ولم أشتمهما ... والناذرين إذا لم القهما دمى
إن يفعلا فلقد تركت أباهما ... جزر السباع وكل نسر قشعم
لما رآنى قد نزلت أريده ... أبدى نواجذه لغير تبسم

وفى هذه الوقعة يقول عنترة الفوارس:

فلتعلمن إذا التقت فرساننا ... يوم المريقب أن ظنك أحمق[1]

فنجد أن أرض الشربة وهى أرض العلم السعدى وردت كثيرا فى شعر عنترة، كذلك ما ذُكر فى معلقته من أسماء الأشخاص والأماكن يدلنا على اشتراك عنترة فى هذه الحرب، وأنه ذكر ما يتعلق ((بابنى ضمضم)) فى معلقته، وهذا - بالإضافة إلى المناسبة - قد يزيد فى توثيق الأبيات وتحديدها كما سيأتى فى حديثنا عن التقييم العلمى للنص.

ومن الذين بحثوا فى هذا النص فى هذا الموضوع الباحث عادل جاسم البياتى، وخصص لذلك كتابا هو «الشعر فى عصر داحس والغبراء»، وعقد الفصل الثانى، عن أسباب الحرب وسيرها ونهايتها...إلخ، وقد أشار إلى اشتراك عنترة فيها[2]، ثم عقد مقارنة بين بطلى هذه الحرب وهما زهير بن جذيمة وعنترة بن شداد، وفصل فى العوامل المختلفة التى أثرت فى عنترة، وجعلته ذلك الفارس البطل الذى يضرب به المثل فى الشجاعة والإقدام، ويقول: «وقبل الكلام عن جانب الحرب من شعر عنترة، نود أن نشير إلى الفارس الشاعر، لما لها من وشيج الصلة بشعره، ومعانى هذا الشعر، لكى لا يتوهم أحد أن

(١) العقد الفريد ٥: ١٥٣ - ١٥٤.

(٢) الشعر والشعراء فى عصر داحس والغبراء ٢٣٣، ٣٣٥.

عنترة شاعر حرب بما توحيه هذه العبارة من عنف..»[١]، ويقول: «إن عنترة شاعر قبيلته، وهو فارسها أيضاً، ولم يقدم إلا الاحترام، ولكي لأيتهم بالخور والخوف والجبن، فضلا عن عقيدته المؤمنة بوجوب النصر، ولأن ذبيان ظلمت عبسا، فقتلت مالك بن زهير صديق عنترة وصاحب نجواه..»[٢]. ويقول: «وفى شعر عنترة مايوضح شمائله، وأنه كان محاربا عفا، متفهما طبيعة الحروب. وطبيعة هذه بين بنى بغيض التى جرت إليها الجانى والبرئ حيث قال:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك	إن كنت جاهلة بما لم تعلمى
يخبرك من شهد الوقيعة أننى .	أغشى الوغى وأعف عند المغنم
....	....
إنى عدانى أن أزورك فاعلمى	ما قد علمت وبعض ما لم تعلمى
حالت رماح بنى بغيض دونكم	وزوت جوانى الحرب من لم يجرم[٣]

والأبيات من المعلقة مع الاختلاف فى الرواية، وقد تناول الباحث العلاقة بين فروسية الشاعر وتعففه الأخلاقى والحب ونحو ذلك من جهة، وبين شعره من جهة أخرى.[٤]ومن الباحثين الذين تناولوا هذا الموضوع أيضا الدكتور عفيف عبد الرحمن فى كتابه «الشعر وأيام العرب فى العصر الجاهلى»، فقد بين أسباب الحرب ومدى اشتراك الشاعر فيها، ثم يقول تحت عنوان «دور عنترة فى تلك الحرب: « لقد عرضنا من خلال حديثنا عن حياة عنترة وشخصيته، بأن عنترة شارك فيها مشاركة فعالة فى حرب داحس والغبراء، بل إن تلك الحرب البوتقة التى انصهرت فيها مزاياه من الشجاعة فى القتال، والصبر على مر الكفاح فى سبيل نصرة مبادئ قومه، ورفع شأن قبيلته..»[٥]. ثم يحاول االباحث إثبات دور عنترة فى الحرب عن طريق الروايات، ونصوص شعره الموثق [٦] .

---

(١) المصدر نفسه ٤٠٤.

(٢) المصدر نفسه والصفحة.

(٣) المصدر نفسه ٤٠٥.

(٤) المصدر نفسه ٤٠٣— ٤٢١.

(٥) الشعر وأيام العرب فى العصر الجاهلى ٥٢٠

(٦) المصدر نفسه٥٢١.

ومن هـؤلاء الباحثين الدكتـور محمـود حسن أبـو نـاجى فى كتابـه «شعـراء العرب الفرسان فى الجاهلية وصدر الإسلام» حيث يقول: «أما شجاعته – يقصد عنترة – فقـد تحـدث عنهـا بالتفصيـل فى معلقتـه مـن حيث كـره وفـره، وقتلـه للأبطال، وإقدامه وقت الشدائـد..»[1]. ويقول: «كان لعنترة وقائع مشهـورة مـع قبيلته عبس ضد أعدائها مثل ذبيـان وتميـم وطىء فى داخـل الجزيـرة....» [2].

من هؤلاء أيضا الباحث حسن عبد الله القرشى فى كتابـه «فـارس بنى عبس» حيث تنـاول عنتـرة وعلاقتـه بالقتـال فى أكثـر مـن مـوضـع[3]وقد تعرض لحـرب داحس والغبراء الدكتور يوسف خليف فى كتابه «دراسات فى الشعـر الجـاهلى» قائلا: «وكمـا أظهـرت حـرب البسوس بطلهـا المهلهـل، أظهـرت حـرب داحس والغبراء بطلا آخر، عنترة العبسى..»[4]،ويهم الناقد هنا بحث هذه المشكلة القتالية ودور عنترة فيها والعلاقة بين تلك الصورة التى صورها الباحثون والرواة للشاعـر، وبين ماورد فى المُعلقة بالـذات.

ثانيا: المشكلة الاجتماعية – العبوديـة

وهى مشكلـة لابـد للناقـد أن يتناولهـا إن أراد دراسة شعـر عنتـرة بـن شداد، وقد تعرض الباحثون لهذه المشكلة، إما من ناحية خاصة فى الروايات عن شباب عنترة، وعلاقته بأبيـه وأمـه وأبيـه وعمـه ونحـو ذلك كمـا هـو موجـود فى كتب الأدب والتاريخ[5]. وإما من ناحية عامة بالبحث فى الرق عند العرب قبل الإسلام، لأنه لابد للتعرض للجانبين ليكـون الناقـد على بينـة بـأصول المشكلـة وانتشارهـا وموقف عنترة منها، وحتى يكون نقـده للنص بنـاء على فهـم أدق وأفـق أوسع.

وقد تعرض الأستاذ العقاد للناحية العامـة، وتنـاول الـرق فى الجاهليـة ونشأتـه فى كتابه «داعى السماء – بلال بن رباح مؤذن الرسول»، فقـال فى تفسيـر معنى

(١) شعراء العرب الفرسان فى الجاهليـة وصدر الإسلام.

(٢) . المصدر نفسه ٥٦.

(٣) فارس بنى عبس فى عدة مـواضع.

(٤) دراسات فى الشعر الجاهلى ٢٠٥.

(٥) انظر الأغانى فى أخبار عنتـرة

العبد: «فقد غلبت على بعض العرب أنفسهم سمرة، تضرب شديداً إلى السواد، وكان من ساداتهم من وصف بحلكة اللون، وشابه الزنج بالإهاب الخشن والبشرة الفاحمة، فإذا قالوا: العبد!، فهم لايقصدون الزنجي، ولايخصون سواد اللون بالمهانة، ولكنهم يقصدون كل أسير لم يفك إساره، وكل جليب يباع ويشترى في الأسواق، ومنهم صفر الوجوه، وبيض الوجوه، ويقصدون على الأخص كل إنسان مجهول النسب لاينتمي إلى أصل من أصولهم المشهورة...[1] ويقول عن موقف العبد في الجاهلية: «فلا يزدرى العبد عندهم لأنه حالك السواد، ولا لأنه جنس يعادونه أو يعاديهم، ولكنه يزدرى لعلة اجتماعية لا لعلة عنصرية، وقد تزول هذه العلة من حيث لاتزول علل العناصر وعداوات الأجناس...»[2].

ونجد هنا أن العقاد أوضح فيما سبق جانبا هاما في مسألة العبودية والرق في الجاهلية لم يفطن إليه كثير من الباحثين الذين اعتقدوا أن سواد عنترة هو الأساس في عبوديته بالإضافة إلى أنه ابن أمة، ولونظرنا في شعر عنترة لانراه يتحدث عن سواده، أو أن هذا السواد كان سببا في عبوديته، بل نراه يدافع عن مكانته الاجتماعية، ويحاول استعادتها ببطولاته، لأنه يرى أنه لو حقق البطولة فسيحصل على هذه المكانة مهما يكن من أمر سواده، ووعد أبيه له يؤكد ذلك، لأن سبب إنكار هذا الأب له أنه ابن أمة فحسب. وعندما كان الشاعر يفتخر أمام عبلة، لم يقارن بينه وبين البيض من الناس، وإنما كانت المقارنة في البطولة وكرم النفس. وعلى أية حال فإن دراسة هذا الجانب والتعرض لهذه المشكلة يساعد الناقد في تقييمه لشعر عنترة بن شداد ومعرفة رد فعله الحقيقي داخل النص. كما يفيد أيضا في معرفة الأبيات الصحيحة من الأبيات التي يشك في صحتها في التقييم العلمي للنص.

ثالثا: المشكلة العشقية – عبلة

وهي عند عنترة مرتبطة بما سبق، وتبدأ دراسة هذه المشكلة بمعرفة موقف المجتمع الجاهلي من المرأة بعامة ومايختص بذلك من أعراف وتقاليد، ثم

---

(١) داعي السماء ٦٨

(٢) المصدر نفسه ٦٨

موقف عبلة بخاصة وظروف تعلق الشاعر بها ونحو ذلك مما ترويه الروايات أيضا، بحيث يستطيع الناقد فهم كثير من الإشارات والحديث عن عبلة والتغزل فيها فى المعلقة ونحوها. وهناك نقطة هامة على الناقد تبينها وهى أن موقف عنترة من عبلة كان بداية لتيار هام فى الشعر العربى وهو تيار الحب العذرى فى شعر المتيمين[1].

هناك مشكلات أخرى تلحق بما سبق مثل المشكلة الدينية أو العقائدية، فقد رأى بعض الباحثين أن شعر عنترة لايمثل الحياة الدينية وغيرها للعرب كطه حسين مثلا حيث يقول: «هذا الشعر الذى يضاف إلى الجاهليين، يظهر لنا حياة غامضة بريئة أو كالبريئة من الشعور الدينى القوى، والعاطفة الدينية المتسلطة على النفس، والمسيطرة على الحياة العملية، وإلا فأين نجد شيئا من هذا فى شعر امرئ القيس أو طرفة، أو عنترة »[2]. وقد أشار المستشرق مارجوليوث إلى أن شعر عنترة فيه كثير من الاصطلاحات الدينية الإسلامية[3]. فى حين أن هناك باحثين آخرين يخالفون ذلك الرأى مثل الدكتور نورى حمودى القيسى، حيث عقد فصلا فى كتابه «دراسات فى الشعر الجاهلى» بعنوان الشعر الجاهلى – وثيقة تاريخية فى دراسة المعتقدات الدينية[4]». أما الباحث والأديب الأمير شكيب أرسلان فقد هاجم طه حسين ومارجوليوث فى كتيب بعنوان «الشعر الجاهلى – أمنحول أم صحيح النسبة؟» معلنا أن ما بأيدينا من الشعر الجاهلى خليق بعصره[5]، وقد أورد الباحث الدكتور عبد الغنى زيتونى فى كتابه «الوثنية فى الأدب الجاهلى» بعض الاتجاهات الدينية الجاهلية فى شعر عنترة[6].

---

(١) انظر فى هذا الاتجاه ونشأته بحثنا: الزمان والمكان ١ : ٢٤٩ ومابعدها. وانظر الحديث عن المرأة فى العصر الجاهلى، وكذا تيار الغزل – على سبيل المثال – الغزل لسامى الدهان، والغزل فى العصر الجاهلى للدكتور أحمد محمد الحوفى، وكذا كتابه المرأة فى العصر الجاهلى، والقيان والغناء فى العصر الجاهلى للدكتور ناصر الدين الأسد وغيرها.

(٢) فى الأدب الجاهلى ٨٨.

(٣) انظر أصول الشعر العربى لمارجوليوث ٧٣ – ٧٤.

(٤) دراسات فى الشعر الجاهلى للدكتور نورى القيسى.

(٥) الشعر الجاهلى، أمنحول أم صحيح النسبة؟ ٣٥.

(٦) انظر الوثنية فى الأدب الجاهلى ١٨٣، ٢٢٣، ٢٢٩، ٣٤٦.

هناك عاملان يتنازعان الشاعر دوما قديما وحديثا، وتتوقف عبقرية الإبداع عنده، واتجاهه نحو التطور والتجديد على مدى التوفيق بينهما، أولهما: الارتباط بالتراث، أو المحافظة على الجذور التى بدونها ينقطع الشاعر، ويصبح منبت الصلة عن تاريخ أمته وروح أدبها. العامل الثانى: التطور والتجديد وتجاوز هذه التقاليد. وتكمن قدرة الشاعر قديما وحديثا فى مدى التوفيق بينهما – كما قلت – بحيث لايطغى أحدهما على الآخر، وقد أخذ الشعراء الجاهليون يطورون – فى قصائدهم – كل على حدة فى هذه التقاليد، ومن الباحثين الذين تناولوا تطور الشعر الجاهلى الدكتور بهى الدين زيان فى كتابه: «الشعر الجاهلى، تطوره وخصائصه الفنية »، فقال: «وقد نظر أكثر الدراسين إلى شعر هذا العصر – وهو الصرح الأول الذى قام عليه بناء الشعر العربى كله – نظرة واحدة، لم تختلف نظرتهم إلى أقدم شعراء هذا العصر عن نظرتهم إلى آخرهم، فكلهم شعراء عصر واحد، وتناسوا أن هذا الصرح الأول لم يبن مرة واحدة، وأن الشعر فن يتطور بتطور الحياة، وأن التطور فيه يخضع لاعتبارات معينة...»[1]. وقد حاول الدكتور يوسف خليف الربط بين تقسيم العصر الجاهلى وبين التطور الفنى فيه قائلا: «إن الحروب الثلاث الكبرى التى شهدها العصر الجاهلى: حرب البسوس، وحرب داحس والغبراء، ويوم ذى قار، والتى تمثل معالم بارزة فى تاريخ هذا العصر وحياته الاجتماعية، تمثل أيضا معالم بارزة فى تاريخه الأدبى وحياة الشعر فيه، وإننا نستطيع أن نتخذ حدودا لثلاثة عصور أدبية متميزة، تطور الشعر الجاهلى فيها تطورا فنيا، ظهر معه ثلاثة مذاهب فنية تمثل بوضوح هذا التطور..»[2]. وقد تعرض الباحث نفسه لهذه القضية فى مقدمة «الروائع» من الأدب العربى[3]. وقد ظل الشعر يتطور مراعيا فى الوقت نفسه تقاليده حتى العصر الحاضر الذى أصبحت فيه هذه التقاليد تراثا، حتى وجد الشاعر المعاصر

---

(١) الشعر الجاهلى ٧.

(٢) دراسات فى الشعر الجاهلى للدكتور يوسف خليف ١٩٥.

(٣) انظر الروائع من الأدب العربى ١ : ٣٩ ومابعدها.

نفسه أمام مشكلة: كيف يجدد وينطلق ويرتبط فى الوقت نفسه بهذا التراث الذى لايجب أن ينبتر عنه؟ حدد لنا أدونيس (على أحمد سعيد) فى نص هام موقف الشاعر الحديث من التراث قائلا: «ليس فى اتجاه الشاعر العربى المعاصر هذا ازدراء للماضى، أو انقطاع عن التراث، كما أن الشاعر العربى المعاصر لايكتب فى فراغ، بل يكتب ووراءه الماضى وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبط به، لكن هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب والنماذج التقليدية، وليس تمشيا معها، ولابقاء ضمن قواعدها ومناخها الثقافى - الفنى - الروحى، فليس التراث عادة فى الكتابة، أو موضوعات طرقت، ومشاعر عونيت وعبر عنها، وإنما هو طاقة معرفة وحيوية خلق، وذكرى فى القلب والروح. للارتباط بالتراث - من هذه الناحية - معنيان نوضحهما فيما يلى:-

أولا: إذا كان يتحتم على شعرنا المعاصر، لكى يكون جديدا حقا، أن يقبض على لحظته الزمنية الحضارية ويصدر عنها، فلا يكون إعادة ولااجترارا، أو أى نوع من أنواع الخضوع للتقليد، فإن الارتباط بالتراث هنا يكون ارتباط خلق وإضافة واستباق.

ثانيا: إذا كان من غير الجائز - شعريا - أن نحكم على الحاضر بمقاييس الماضى، فذلك يعنى أن هناك نوعا آخر من الارتباط بالتراث، هو ارتباط التقابل والتوازى والتضاد. إن الشاعر يظل ضمن تراثه مرتبطا به، وإن كان غير منسجم مع معطياته التقليدية، أو متناقضا معها، فليس التراث الحى خيطا وحيد اللون، أو صوتا يكرر نفسه، بل هو قوى متنوعة ومتناقضة، تنوع الحياة وتناقضها. إننا بقدر ما نحن بعيدون تاريخيا وحضاريا عن أبى نواس مثلا، قريبون منه، لكى يبقى لنا وجودنا الخاص، وتجربتنا الخاصة، وبقدر ما ينبغى أن نعى صلتنا به، علينا أن نعى انفصالنا عنه. إن للأثر الشعرى وجودا بحد ذاته مستقلا عن أشكال الوجود التى صدر عنها، وإذا كان هذا الاستقلال قائما بالنسبة إلى الحاضر، فكم هو بالأحرى ضرورى أن يكون قائما بالنسبة إلى الماضى..»[1]. وعندما نعود إلى الشاعر الجاهلى نجد أن هذا الوضع ينطبق عليه، من حيث إن هذا

---

(١) زمن الشعر ٤٤ - ٤٦.

التراث في وقته كان مايزال تقاليد شعرية فنية سائدة. والموقف الذى يجابه الشاعر الخلاق موقف يكاد يكون واحدا مهما اختلفت العصور، والنزعة الشعرية إلى التجديد والعلاقة مع التراث ليست قضية عصر محدد. وهكذا يبدأ التطور شيئا فشيئا من خلال التقاليد، ويظل يزداد من حيث يتضاءل تأثير التقاليد.. حتى تتحول تلك التقاليد بما فيها هذا التطور السابق إلى تراث يحدد الشاعر موقفه منه، وارتباطه به. ويستمر الشاعر فى تطوره وارتباطه معا وهكذا. وهذا يعنى أن الشاعر مهما تكن درجة تطوره، فلابد أن يكون هناك صلة ما بأسلافه، ولابد له أن يظل محافظا على هذه الصلة، يقول ت. س. إليوت فى تفسير مايسميه «بالنضج الأدبى »: «أما النضج الأدبى، فإننى أعنى به إحساس الشاعر بأسلافه، وإحساسنا نحن بوجود من سبقوه خلف هذا الإنتاج، تماما كما نحس بملامح الأجداد فى شخص ما دون أن يطغى ذلك على فرديته أو ذاتيته..»[1].وبما أن الشاعر الجاهلى كان مايزال معاصرا لهذه التقاليد، فلابد أنه تأثر بها وتناولها، ولكن لابد -فى نفس الوقت- أن يكون قد بدأ فى «التجديد»، أى أصبح هذا الشاعر البداية القصوى لتاريخ التجديد الذى هو -فى نفس الوقت- تاريخ التقليد، اللذين يشكلان معا التطور الطويل فى الشعر العربى. ومهمة الناقد هنا أن يضع يده على «بذور» هذا التجديد مهما يكن ضئيلا، فلكل شاعر موقف ما، هو موقف ذاتى خاص به من خلال علاقته بتلك التقاليد، وبالتالى لابد للناقد من دراسة تلك التقاليد ومعرفتها، ليستطيع بدوره تحديد «الجديد» الذى يتميز به الشاعر. من هنا تنشأ جدلية ما بين التقاليد السائدة أو ما يتداوله الشعراء من تقاليد فى النص الجاهلى خارج القصيدة التى نحن بصددها، وبين «وضع» تلك التقاليد ووجودها داخل هذه القصيدة نفسها. لأنها «دخلت» على نحو ما إلى هذا النص – وكما يقول الناقد الأمريكى المعاصر كلينث بروكس إنه لابد من «الإلمام بالعصر الذى كتبت فيه القصيدة من جميع النواحى، وبخاصة النواحى اللغوية والفكرية والاجتماعية، وقيمة هذا الإلمام فى تذوق القصيدة، أى إعدادنا إعدادا نفسيا خاصا لتفهم القوانين الفنية الخاصة بتلك الفترة الأدبية، وتفهم القوانين النقدية التى يمكننا أن نطبقها فى اطمئنان على الإنتاج الفنى لهذه

---

(١) إليوت للدكتور فائق متى ٣٢.

الفترة[1]. إذن علينا أن ننظر إلى تلك التقاليد من خلال رؤية الشاعر لها، ومدى التزامه بها والخروج عليها، أو تصورها على نحو ما، وما الذى أضافه؟ ومالذى تناوله ولم يضف إليه شيئا؟ أى أن هناك دوما جدلا بين تلك التقاليد السائدة وبين القصيدة الإبداعية الجديدة، ودراسة النص فنيا لتحليله وتقييمه تظهر هذا بوضوح.

إن التقاليد التى نراها سائدة فى االقصيدة الجاهلية بعامة، والتى على الناقد أن يدرسها جيدا لما لها من علاقة بمعلقة عنترة بن شداد تتلخص فى الآتى:

١ – البرهة الطللية – أو ظاهرة الأطلال ومحتوياتها وما يتعلق بها.

٢ – التغزل فى المرأة أو النسيب، سواء أكان مرتبطا بالأطلال أم لم يكن، وما يؤدى إليه هذا النسيب من الحديث عن الشيب ونحوه.

٣ – وصف الناقة وما يرتبط بها من حيوانات أُخرى.

٤ – وصف الرحلة والطريق والصحراء وما يتعلق بذلك.

٥ – الفخر الجاهلى سواء أكان بالقيم العامة الاجتماعية كالكرم ونحوه، أم بالبطولة والفروسية عند الشعراء وعلاقة ذلك بوصف الفرس.

ج – جدلية القصيدة – الذات

وهنا تنشأ علاقة جدلية ثالثة بين شخصية الشاعر وصفاته وتكوينه وميوله..إلخ. كما تصورها الروايات عنه، وبين ذاته التى نراها فى عمله الفنى. أى بين شخصيته المميزة خارجا، وبين ذاته المميزة داخلا. فعناصر «الذات» الشخصية أو الشاعر «كإنسان»، تدخل إلى النص مؤثرة فيه من خلال صنعة الشاعر الفنية، ونجد فى النص – من ناحية أخرى – الذات الشاعرة التى غيرت من تلكم الصفات وأعطتناها بوجه آخر، أو لم تغيرها، وهكذا فيظل الجدل قائما بين صفات الشاعر التى عرفناها عنه، والتى تصورها الروايات المختلفة،وبين التى نراها فى القصيدة. ومن الطبيعى كذلك أننا لانستطيع أن نتبين هذا إلا من خلال دراستنا للنص،

---

(١) النقد التحليلى ٢٣ – ٢٤.

حتى نمكن القصيدة من أن تعطينا تصورا للشاعر كما يريد هو لا كما تريد الروايات، لأن مهمة الناقد تتجاوز التذوق إلى الحكم، والإحساس بذات الشاعر داخل عمله الفنى، والوصول إليها داخل فى هذا الحكم ومؤد إليه، يقول الناقد الفرنسى الكبير سانت بوف «صحيح أنه قد يكون فى وسعنا أن نتذوق هذا العمل الفنى أو ذاك، دون أن نكون على معرفة بصاحبه، ولكن من المؤكد أننا لن نستطيع الحكم على مثل هذا العمل، دون أن تكون لدينا أدنى معرفة بذلك الإنسان الذى حققه..» [1] ويقول الدكتور زكريا إبرهيم : «إن الإلمام بدقائق حياة الفنان يزود الناقد ببعض الوسائط. اللازمة لفهم إنتاج هذا الفنان، إن لم نقل بأنه قد يضع بين يدى الناقد «المفتاح» الضرورى للنفاذ إلى أسرار قصائد ذلك الفنان، أو لوحاته أو رواياته، أو موسيقاه..» [2] ولذلك يهمنا فى هذا المجال تقصى الروايات عن الشاعر سواء فى القديم أو فيما رواه المحدثون وما أبدوه من آراء فيه، لتكوين صورة عنه، ثم يأتى البحث عن ذات الشاعر أو صورته داخل النص، أو بمعنى آخر مدى رد فعل «ذات» الشاعر لهذا التصور الخارجى، ثم نقارن بينهما، لنخرج بالنتيجة، وهذا يدلنا على أن صفات الشاعر لاتدخل إلى النص إلا من خلال تصور الشاعر نفسه لها، وهو يوافق عليها، أو يرفضها، وهل نراه يقبل مايقوله الناس عنه؟ أم أنه حريص على أن يظهر بمظهر آخر؟ وما علاقة ذلك بصنعته؟ وقد أشار الناقد مارسيل بروست إلى أن «الناقد قد يميل إلى الاقتصار على النظر إلى ذات الفنان الخارجية، فى حين أن الإبداع الفنى ينبع من ذات أخرى غامضة، هى وحدها التى تتجلى فى العمل الفنى، ومهما يكن أمر حرصنا على ربط الإنسان بعمله، فإن التجربة لتدلنا فى كثير من الأحيان على أن العمل الفنى هو نتاج لذات أخرى، غير التى تتجلى فى عادات الفنان ورذائله وتصرفاته، وعلاقاته بالآخرين، ولو أردنا أن نفهم هذه الذات الأخرى، لكان علينا أن ننفذ إلى باطن شخصية الفنان، لكى نقف على ذاته العميقة التى هى الأصل فى كل إنتاجه الفنى، وعلى الرغم من أن فهم هذه «الذات العميقة» قد يسمح لنا بالحكم على الفنان، فإن معظم علماء الجمال

---

(١) الفنان والإنسان ٣٦.

(٢) المصدر نفسه ٣٧.

يميلون إلى القول بأن «عمل» الفنان هو وحده الذى يسمح لنا بفهم الإنسان الحقيقى..»[1].

فى وضع عنترة بن شداد نجد أن المعلقة تحتوى الكثير من الصفات الذاتية والخواص التى يريد الشاعر أن يراها الناس فيه، وهذا - كما قلت - يتضح من خلال صنعته الفنية، بحيث يستطيع الناقد أن يكون تصورا عن ذات هذا الشاعر من خلال تجميع هذه الصفات وتلك الخواص من النص، وأن يقارنها بما رُوى عن الشاعر من روايات خارج هذا النص. أى بعبارة أخرى يضع يده على «جدلية العلاقة الذاتية» بين القصيدة وما تعطيه من تصور للذات، وبين الروايات الخارجية، وما تعطيه من ذلك التصور. وهناك تجربة رائدة فى هذا المجال قام بها الأستاذ العقاد فى كتابة القيم «ابن الرومى - حياته من شعره..» وخاصة الفصل الثالث «حياة ابن الرومى» - كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره»[2]. لكن على الناقد أن يتجاوز «معارضة الأخبار» إلى الوصول إلى كنه الذات المنفردة من خلال النص الإبداعى.

د - جدلية القصيدة - اللفظ والعبارة - المعنى

وهنا ننتقل إلى جدلية رابعة وأخيرة، وهى دخول الألفاظ والعبارات العامة المتداولة سواء بمعانيها المعجمية، أم بمعانيها البيئية الخاصة فى ذلك الوقت إلى القصيدة، أى دراسة لغة الشاعر بمعناها الأولى، وليس ضمن البناء اللغوى العام للنص كما سنرى فى التعريف بهذا البناء . وذلك يعنى أن على الناقد أن يدرس «اللفظة» خارج النص وداخله، وكذا التعبيرات المختلفة ومعانيها، أى لابد من فهم النص جملة وتفصيلا، ودراسة اللغة والمعانى وماتحتوى. فما يزال المعنى العام أو القاموسى للفظة يحاول - بصورة ما - اقتحام النص، فى حين لايقبل النص ذلك، وعدم القبول هذا يبدو فى استخدام تلك الألفاظ والعبارات استخداماً خاصاً مميزاً لايوجد إلا فى هذا النص، وفى هذا الوضع بالذات أى أن النص يحاول فرض شخصيته على اللفظ الداخل إليه، ولا يقبله بصفاته السابقة. وكذلك

---

(١) المصدر نفسه ٤٣.

(٢) انظر ابن الرومى - حياته من شعره ٨٠ ومابعدها.

فعلى الناقد، أن يتبين الفرق بدراسة الألفاظ والمعانى خارج النص وداخله، وذلك لكى يضع يده على تلك العلاقة الجدلية بين النص - من حيث هو محتوى معنى - واللفظ ، لأن ذلك يساعده على كشف هذا النص والعلاقات داخله، ونحو ذلك، يقول ت. س. إليوت «إن الشعر يستمد حياته من كلام الناس وبالتالى فهو يمنح هذا الكلام نوعا من الحيوية فى مقابل ذلك، فالشعر يمثل أعلى درجات الوعى فى الكلام...».[1]، ولغة الشاعر - كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم - ليست لغة سوية عادية على الإطلاق، بل هى لغة جديدة غريبة لا تكاد تشبه اللغة المتداولة فى العادة بين الناس. وأيا ما كان اتجاه الشاعر، فإنه لابد من أن يكون قد استشعر الحاجة إلى ارتياد الينبوع الأصلى للغة، ومن ثم فإنه لابد من أن يكون قد أحس بالرغبة فى إبداع لغة جديدة، تكون أقدر على التعبير المباشر، وهذا هو السر فى التجاء الشعراء أحيانا إلى الألفاظ المبتكرة، أو الكلمات الهجينة، وكأنما هم يريدون أن ينفذوا إلى أعماق اللغة القديمة، لكى يبحثوا عن الكلمات الأصلية غير البالية، ذات القدرة على النفاذ إلى الفكر..».[2]. ويقول كلينث بروكس: «فالشاعر يجب أن يصنع لغته الخاصة به، ويبينها أثناء سيره فى القصيدة. ونحن نذكر أن ت. س. إليوت أشار إلى ذلك التغيير الدائم الطفيف فى الشعر، والكلمات التى ماتزال تتقابل وتتضاد مكونة تركيبات جديدة مفاجئة فى الشعر، وهذا التغير دائم، لايمكن تحاشيه فى القصيدة، وإنما يمكن توجيهه والتحكم فيه فحسب. فالعلم من شأنه أن يثبت الألفاظ، أى أن يجمدها فى حدود دلالاتها الخاصة. أما الشاعر، فيميل - على النقيض من ذلك - إلى تفتيتها، إذ أن الألفاظ دائما ما تعدل من دلالات بعضها البعض، وهكذا تنتهك حدود معانيها المعجمية».[3]. ومن دلالات الألفاظ الخاصة بالنص وإستخدامه عند عنترة وغيره فى مجال الأطلال كلمة «الدار» مثلا فى قوله:

* أم هل عرفت الدار بعد توهم *

---

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ٢٥.

(٢) الفنان والإنسان ١٣١.

(٣) النقد التحليلى ٤٦.

فالدار تعنى الطلل، أو الدار الخاوية بعد رحيل أهلها، ولاتعنى بحال دارا عامرة، ولذا ترتبط عند الشاعر بهذا الموقف الطللى، أى تصبح عنصرا يمثل الرحيل والخراب والعفاء، وما يرتبط بذلك من عناصر زمانية ومكانية وعشقية.. هذا بالإضافة إلى الاستخدامات اللغوية للشاعر مثل الفعل «وقف» فى «وقفت ناقتى» من حيث التعدية، «والزائرين» فى قوله «حلت بأرض الزائرين» فاسم الفاعل هنا من الفعل زأر وليس من الزيارة، وتربع من الحلول زمن الربيع. أو الاضراب عن الخبر فى الظاهر إلى الخطاب فى تعبيره «أصبحت» ، وما يوحى به من اتجاهات ذاتية، أو أن كلمة التاجر تعنى صاحب الحانوت، أو البائع، مهما يكن نوع بضاعته..وهكذا. وبدارسة هذا كله وما يوحى به يصل الناقد إلى المحتوى اللغوى الخاص للقصيدة، أو المحتوى العام الذى أضفى عليه الشاعر «حيويته» داخل النص، وعليه أن يدرك كيف تشتبك المعانى بمدلولاتها العامة ومدلولاتها الخاصة داخل النص، وكيف يتبادلان الجدل. وكذلك هناك جانب هام وهو الجانب النحوى وعلاقة قواعد النحو والصرف بتراكيب الجمل وفهم المعاني، لأن النحو هو أساس الضبط من ناحية، ولقواعده علاقة هامة بمحتوى الأبيات والعبارات من ناحية أخرى، وعلى الناقد أن يكشف تلك العلاقات التى كان لأوجه الإعراب المختلفة تأثير فى معانيها وفهمها والنتائج المترتبة على ذلك، حتى يمكنه أن يصل إلى مستوى أدق فى فهمه واستيعابه للنص، وبالتالى فى تقدير ذاتيته وقيمته.

* * *

ثانيا:

مراحل نقد النص

ثانيا: مراحل نقد النص

وهى المراحل التى يتولى فيها الناقد تقييم النص على أساس الدراسات السابقة وتنقسم هذه المرحلة إلى:

(١) مرحلة الكشف وتشمـل:

ا - التذوق.

ب - الفلسفة.

وهنا ينقطع الناقد للعمل الفنى تماما على أساس من التوثيق العلمى السابق ووضع جدلياته فى الاعتبار، ويظل يقرأه، ويعيد قراءته حتى يبدأ النص فى كشف خباياه.. وذلك عن طريق تذوق الناقد وإحساسه، ثم يشرع الناقد فى تدوين انطباعاته وإحساساته، ثم يترجم ذلك إلى نتائج ومقولات، أى فلسفة الانطباع والإحساس إلى قضايا عقلية واضحة.

(٢) مرحلة التقييم الفنى للنص - الذاتية

وهنا يقسم الناقد نتائجه حسب خواص النص ومكوناته، وما يود أن يعرضه فيه، وفى هذه المرحلة يبدأ الناقد فى عرض نتائجه حول النص من حيث مكوناته الأساسية الاساسية، أو أركان الصياغة الأولية وهى:-

ا - الصورة الشعرية بما فيها النواحى البلاغية.

ب - الموسيقا الشعرية - الإيقاع.

ج - أنواع أبنية النص بما فيها البناء اللغوى.

وهنا لابد للناقد من العثور على ما يميز هذا النص دون سواه من حيث الأصالة والفردية، وبالتالى لايقتصر دور الناقد على عرض الأركان أو المكونات السابقة فحسب، بل إظهار قيمتها الذاتية النابعة من قيمتها الفنية، وهذه المرحلة هى جوهر نقد النص، لأنها نتيجة للدراسة السابقة، وتؤدى بدورها إلى نتائج لاحقة فى مراحل تالية.

(٣) مرحلـة التقيـيـم البيئى - الحضارى للنص

يعكس النص صورة بيئة الشاعر، وحضارة عصره وما يرتبط بهما من صناعات أو حرف أو تقاليد اجتماعية...إلخ. فمن خلال دراسة الناقد لكل ما سبق يستطيع استخراج قيمة النص البيئية والحضارية، أى مدى تعبير العنـاصر الفنيـة النص عـن الآتى من حيث كونها عناصر داخلـه فى تقييمـه:

١ - الطبيعية الجمادية.

٢ - الحيوان والنبات.

٣ - الصناعات والحرف.

٤ - العادات والتقاليد.

(٤) مرحلة التقيـيم العلمى للنص

وهى مرحلـة تـؤدى إليهـا المراحـل السابقـة، وهنـا - كمـا أشرت سابقـا - يستطيع الناقد أن يجمع بيـن النتائـج العلميـة التى أسفـرت عنهـا دراسة النص فى مرحلة التوثيق العلمى وبين النتائج التى توصل إليها من خلال نقد النص وتقييمه، لكى يستطيع أن يحكم على النص ككل ويستخرج نتائـج علميـة قيمـة.

وهذه المرحلة آخر مراحل تقييم النص، ولكنها ليست آخـر مراحـل النقـد.

(٥) مرحلة التوجيه

وهى مرحلة تأتى نتيجة العملية النقديـة السابقـة برمتهـا. وهنـا يعـرض الناقـد تجربته لتقييم النص بعامة، ويعرض الآفـاق التى يـرى أن النص يتجاوزهـا خـارج عصره، ومدى دوره كجزء من التراث، ومستقبل هذا النص وآثـاره فى الأعمـال الأدبية المعاصرة ونحو ذلك، وهنا تـأتى إلى آخـر مراحـل النقـد الأدبى للنص.

وسنتناول هذه المراحل بشىء من التفصيـل للتطبيـق.

(١) مرحلة الكشف

ا - التذوق

بعد قراءة العمل الفنى عدة مرات بناء على الدراسة السابقة، تبدأ العملية التذوقية لهذا النص، والتى تقوم أساسا على كشفه، تمهيداً لتقييمه، وكما يقول ت. س. إليوت: «فلأجل أن يقرر الناقد ما فى القصيدة من متعة، أو يحكم على جودتها، فلابد له أن يمارس هو نفسه هذه المتعة، ويقنعنا أيضا بذوقه فى التقدير، وذلك أن خبرة الاستمتاع بالقصيدة الرديئة تحت وهم أنها قصيدة جيدة، تختلف عن الإحساس بمتعة القصيدة الجيدة..»[1].

ويقول أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى «إن العنصر الشخصى الذى كان أساسا هاما فى عملية الإبداع الفنى، هو كذلك أساس هام فى عملية النقد الأدبى، إذ لامفر من الاحتكام إلى الذوق، لأنه الوسيلة الوحيدة التى تمكننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية، وإدراك ما فيها، فنحن - كما قلنا - فى مجال ما يدرك بالحس والذوق، ولسنا فى مجال ما يدرك بالعقل وحده..[2] وهذا أن التذوق الذى تبدأ به عملية الكشف هذه لابد أن تتوفر فيه عناصر، او مقومات معينة، ليؤدى دوره فى هذا التقييم كما يجب، لكى يصبح تذوقا فنيا لا مجرد تذوق عادى.

وهذه العناصر هي:

١ - الموهبة: وهى أصل تكون الذوق الذاتى الشخصى.

٢ - الثقافة: وهى التى تهذب هذا الذوق وتنميه.

٣ - فهم طبيعة النقد ودوره: وهذا الفهم يحدد الذوق ويمنعه من الشطط والتطرف.

---

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ٢٥.

(٢) الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد ١٩.

١ – الموهبة

وهى هبة من الله تعالى، ولا بد من وجوده أساساً فى الناقد قبل كل شىء، والموهبة هنا ليست مجرد «فهم» النص، أو القدرة على شرحه أو بيان أوجه الجمال فيه. وإنما هى القدرة الذاتية على استخراج قيم هذا النص، ومعرفة بواطنه وأسراره، واستخراج ما لايستطيع القارئ العادى استخراجه أو رؤيته، بحيث يأتى بالجديد دوما من هذا النص.

٢ – الثقافة

فالموهبة أشبه بالمادة الخام التى لابد من صقلها، وإعدادها للاستخدام، ولكى تصبح الموهبة أداة فعالة فى نقد النص، لابد من «ثقافة» تعدها لذلك من خلال تجارب الناقد وقراءاته فى آداب أمته على اختلافها، وآداب الأمم الأخرى قديمها وحديثها، على قدر مكنته، وكذلك قراءات الناقد فى العلوم المرتبطة بالآداب وإبداعها مثل علوم: النفس والجمال والفلسفة والجغرافيا والتاريخ، كما يجب على الناقد معرفة الاتجاهات الأدبية السائدة أو المعاصرة، فلكل عصر مقاييسه ونظرياته، وهذه المعاصرة تغذى ذاتية الناقد وموهبته. وعليه أن يكون على علم بالنقاد والدارسين الذين تناولوا هذا العمل الفنى الذى يريد التعرض له، وآرائهم فيه. ونرى الدكتور عز الدين إسماعيل يبين أهمية دراسة الناقد لعلم النفس فيقول: «إن الفائدة المحققة التى يمكن كسبها من نتائج التحليل النفسى، فائدة يحققها الناقد لا الفنان، وهو يحققها عندما يستفيد من تلك النتائج فى إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفنى، واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التى يقدمها..»[١]. ويقول: «إن الميدان الصحيح الذى يمكن أن تستغل فيه نتائج الدراسات النفسية هو ميدان النقد الأدبى..»[٢]. ونرى الدكتور محمد النويهى يخصص جل كتابه «ثقافة الناقد الأدبى» لبيان قيمة علم النفس وتأثيره فى الأعمال الأدبية[٣].

---

(١) التفسير النفسى للأدب ٢٥.

(٢) المصدر نفسه ٢٦.

(٣) انظر ثقافة الناقد الأدبى فى عدة مواضع.

بالإضافة إلى هذا لابد للناقد من قراءات فى العلوم والمعارف الأخرى غير الأدبية على قدر ما يستطيع، مثل علوم: النبات والأحياء والتاريخ الطبيعي، والطب والهندسة والقانون ونحوها، لأن هذا يفيده فى كشف الأعمال الأدبية على اختلافها، وقد رأينا فى حديثنا عن النقد العلمى عند العقاد كيف تساعد معلومات الناقد العلمية على الوصول إلى نتائج قيمة فى دراساته الأدبية سواء فيما يخص الشاعر أو الكاتب، أو العمل الفنى، أو تحقيق الروايات ومقارنتها والتثبت منها، وهكذا .. لأن الناقد لابد أن يكون على مستوى العمل الفنى المنقود، وما أكثر الأعمال الفنية المعاصرة التى يدخل فيها كثير من هذه العلوم، وخاصة قصص الخيال العلمى، بل إن الناقد قد يضطر إلى دراسة الحاسب الآلى، لكى يتمكن بعد ذلك من تقييم الأعمال الفنية المستقبلة.

إذن فكلما إزدادت ثقافة الناقد فى شتى المعارف الإنسانية وعلومها، كان نقده أدق وأعمق، وأبعد نظرا.

٣ - فهم طبيعة النقد ودوره

لابد للناقد أولا من فهم طبيعة الأعمال الفنية التى ينقدها، وبالتالى يحدد طبيعة نقده التى تلائمها. وأهم ما يدركه الناقد هو أن هذا العمل الأدبى الذى يتعامل معه مرتبط بتراث أمته، وبالتالى - وكما أشرنا سلفا - لا يصح للناقد أن يفرض نظريات كاملة معدة سلفا على إنتاج ذى طبيعة مختلفة، ويحمل الدكتور محمد النويهى على نقادنا المحدثين الذين يطبقون عشوائيا تلك المناهج الغربية على أدبنا، ثم يشير إلى طائفة أخرى يرى أنها سلكت طريقا آخر ناجحا، لأن هؤلاء النقاد من الطائفة الأخيرة «أجادوا الأدب الغربى نفسه، أجادوا شعره ونثره، وتشبعوا بروحه، وفهموا طبيعته فهما حقا، تغلغل فى أعماق وعيهم الأدبى، وتعلموا كيف يدرسه أهله، وتدربوا على هذه المناهج الدراسية الحديثة فى الأدب الغربى نفسه، ومرنوا على تلك المقاييس والقواعد فى حيز هذا الأدب الغربى، لا على أنها مقاييس نظرية مطلقة يمكن التحدث عنها حديثا تجريديا، ويمكن انتزاعها وفرضها على أدب آخر .. .»[1] وما قام به هؤلاء النقاد يجب

---

(١) المصدر نفسه ٣٤.

أن يقوم به من يريد نقد الأعمال الأدبية العربية. لأن من الصعب – كما يقول الدكتور شوقى ضيف «أن يحمل أدبنا على مذاهب الأدب الغربى، وهو لا يمت إليه بوشائج تاريخية ولا فنية .. ».[1] وهنا تبدو قدرة الناقد فى توفيقه بين قراءاته حول نظريات النقد الغربية الحديثة والاستفادة منها فى تدعيم نقده، وبين أن يطبق نظريات كاملة تطبيقا تاما.

لابد للناقد ثانيا من فهم دور النقد أو دوره هو كناقد لهذا العمل الفنى بالذات، أى لابد أن يضع فى اعتباره – قبل الشروع فى نقده – أنه ليس الأول فى هذه العملية ولن يكون الأخير، فنقده حلقة فى سلسلة مستمرة من الآراء والتعليقات والنقد، فقد سبقه الشاعر نفسه سواء أكان قديما أم حديثا، ففى القديم كان الشاعر الجاهلى – على سبيل المثال – يعيد النظر فى قصيدته عدة مرات قبل عرضها على الناس، ويقول الجاحظ: «من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، وزمنا طويلا، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقلة، ويقلب فيها رأيه اتهاما لعقله، وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه، وإحرازا لما خوله الله من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات، ليصير قائلها فحلا خنذيذا، وشاعرا مفلقا. ».[2]وهذه المراجعة نوع من النقد الأولى من جانب الفنان نفسه. كذلك هناك رأى الجمهور والنقاد والشعراء غيره فى ذلك العصر، سواء أكان هذا الرأى يقال فى الأسواق والمحافل الأدبية أم فى الجلسات أو المناقشات الخاصة. وقد كان لتلك الآراء دورها وتأثيرها فى الشاعر نفسه صاحب النص، فكثيرا ما كان يقوم إنتاجه بناء على ذلك[3]

وهذا يحدث أيضا فى العمل الفنى المعاصر، ولكن بصورة مختلفة حيث نجد رأى الجمهور أو ما يسمى برد فعل الذوق العام، أو التقبل الجماهيرى

---

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ١٠٣.

(٢) البيان والتبيين ٢ : ٩.

(٣) انظر فى هذه الآراء وموقف الشعراء منها – على سبيل المثال – كتاب «فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية» للدكتور طه الحاجرى.

لهذا العمل. ولا نقصد بالجماهير هنا مظاهرة عامة، بل رد فعل الجمهور القارئ المثقف، على اختلاف النوعيات والتخصص بعيدا عن الغوغائية والتحزب، وهناك نقاد آخرون وباحثون يدلون بدلوهم فى المسألة، على اختلاف اتجاهاتهم والزوايا التى منها ينظرون، وسيأتى بعدهم جمهور آخر ونقاد آخرون، وتؤثر نتائج السابق فى اللاحق. وهكذا يظل العمل الفنى حيا دوما يتناقله جيل وراء جيل. ولا ينسى الشاعر أنه ينتج للجمهور وليس للناقد ولكن عليه أن يستفيد من كليهما. وبالتالى على الناقد أن يدرك تماما دوره المحدد وسط هذه العملية برمتها.

لابد للناقد ثالثا من فهم الدور الأساسى الذى يقوم به مما يمهد للهدف فيما بعد ومقاييس النقد تتغير حسب العصور وتطور المقاييس الفنية، فعندما ننظر إلى تعريفات القدماء للنقد نجد الزمخشرى المتوفى ٥٣٨ هـ يقول فى تعريف الهدف الحقيقى من النقد: «نقد النقاد الدراهم، ميز جيدها من رديئها .. ».[١] ويقول فى المعنى المجازى: «وهو من نقده الشعر أو نقاده، وانتقد الشعر على قائله».[٢] ويقول شيخ النقاد العرب محمد بن سلام الجمحى المتوفى ٢٣٢ هـ فى صناعة النقد الخاصة بالشعر: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان ».[٣] وفحوى التعريفات السابقة أن دور الناقد هو تمييز الجيد من الردئ وتلك هى بداية العمليات التى تحقق الهدف من النقد، ويقول ت. س إليوت: «لعل من أول أسس النقد أن يكون الناقد قادرا على تمييز القصيدة الجيدة من الرديئة .. ».[٤] وقد تعرض البروفيسور موليك فى كتابه القيم عن النقد الأدبى لعدة تعريفات للنقد تبين دوره، وسرد بعض ما تقوله المعجمات الغربية فى المصطلح .. «[٥] وبعد ذلك تأتى اتجاهات الناقد وطريقته حسبما يرى منطلقا من فهم هذا الدور ومتوجها نحو الهدف.

---

(١) أساس البلاغة ٩٨٣.

(٢) المصدر نفسه ٩٨٤.

(٣) طبقات فحول الشعراء ٦.

(٤) فائدة الشعر وفائدة النقد ٢٨.

(٥) Literary Criticism Its principles and History P. 184

وهو ينقسم – كما أشرنا – إلى عمليتين: التقييم والتوجيه.

ب – الفلسفة

وهي – كما نراها – مقدرة الناقد على فلسفة نقده بمعنى تحديد مصطلحاته وشرحها أولا، وتحويل انطباعاته واكتشافاته الذوقية في هذا النص إلى قضايا عامة يمكن عرضها وتفسيرها ثانيا، والاستنباط والتحليل واستخلاص الأحكام النقدية العامة التي يمكن تطبيقها – هي التي تميز الناقد الفلسفي الذي يمكنه القيام بعمليتي التقييم والتوجيه على أسس واضحة محددة عن مجرد الإنسان المتذوق المنفعل، أو القارئ العادي الذي يقف عند مرحلة التذوق أو الانفعال. فليس كل قارئ متذوقا – مهما تكن درجة تذوقه – يستطيع أن يحول هذا التذوق إلى نقد مقيم وموجه.

وكما رأينا أن الذوق والنقد يبدآن من الشاعر ويستمران في الناقد، كذلك الفلسفة، تبدأ من الشاعر وتستمر في الناقد. فالفلسفة ضرورية في الشعر، يقول الأستاذ العقاد: «إن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر، مع اختلاف في النسب وتغاير في المقادير، فلابد للفيلسوف الحق من نصيب من الشاعرية ولكن دون نصيب الشاعر ولابد للشاعر من نصيب من الفكر، ولكنه دون نصيب الفيلسوف ... .»[1] ويقول الناقد البريطاني العظيم كولردج: «لم يتمكن أحد حتى الآن من أن يصبح شاعرا كبيرا بدون أن يكون فيلسوفا عميقا، وكذلك لأن الشعر هو زهرة المعرفة الإنسانية وعبيرها، وهو زهرة الأفكار الإنسانية، وعواطف الإنسان، وإنفعالاته ولغته ...»[2] ويقول في نص هام في موضع آخر، « إن الدراسة النقدية التي أصفها بأنها دراسة فلسفية سليمة، هي تلك التي يعلن الناقد فيها مبادئه، ويحاول أن يدعمها – تلك المبادئ التي يؤمن الناقد بأن الشعر عامة يقوم على أساسها – مع تعيين هذه المبادئ بالتفصيل في تطبيقه لها على مختلف أنواع الشعر، وبعد أن يهيء الناقد معاييره النقدية للمدح

(١) مطالعات في الكتب والحياة ٢١٢ – ٢١٣.

(٢) كولردج ١٦٩.

وللذم على هذا النحو، يمضى فى تعيين المواضع من الكتابة التى يؤمن بأن معاييره تنطبق عليها، ويلاحظ بعناية إذا ما كانت هذه الفضائل أو العيوب تتكرر عند الكاتب، ويميز أيضا بعناية بين ما هو مميز لجوهر الكاتب، وبين ما هو عرضى صرف، أو ما هو مجرد تقصير منه. وفى هذه الحال إذا كانت مبادئ الناقد معقولة، واستدلالاته سليمة ونتائجه صادقة، فإن القارئ بل والشاعر ذاته قد يأخذان بحكمه، وذلك نتيجة اقتناعهما بصحته، أما إذا كان الناقد قد أخطأ، فإنه فى هذه الحال، يكون قد عرض أخطاءه فى موضع معين، وفى صورة واضحة ملموسة، والناقد فى هذه الحال يحمل الشعلة التى تنير السبيل للغير حتى يمكنهم من أن يروا مواضع خطئه .. .[1] ولو نظرنا إلى تاريخ النقد الغربى لوجدنا أن نقادا كثيرين كانوا فلاسفة أصلا منهم كولردج الذى لا جرم أن اهتمامه – كما يقول الدكتور مصطفى بدوى عنه – «بالفلسفة، وبالتفكير الفلسفى ساعده على أن يصبح الناقد الكبير الذى نعرفه .. ».[2] ويقول ستانلى هايمن فى كتابه القيم «النقد الأدبى ومدارسه الحديثة»: «أما الفلسفة، فمع أنها فى القديم لم تعن بالأدب إلا تحت ستار علم الجمال، فقد أثبتت اليوم فائدتها للنقد، وخاصة فى باب المصطلح الأخلاقى والميتافيزيقى، وبه يستطيع النقد أن يواجه مسألة العقيدة ومشكلات أخرى ذات قيمة بالغة .. »[3] ويقول الناقد والفيلسوف الإيطالى بندتوكروتشه: «إن النقد الحقيقى هو النقد الفنى الصحيح الذى لا يحتقر الفلسفة كما يفعل النقد الفنى الزائف، بل يعمل على أنه فلسفة وفهم للفن ... »[4] ومن هذا المنطلق الفلسفى للناقد يمكن تحديد الهدف من النقد، فالنقد – كما يشير ت. س. إليوت – «لابد وأن يتخذ لنفسه هدفا، ويبدو أن هذا الهدف على وجه العموم هو توضيح الأعمال الفنية، وتصحيح الذوق..»[5] ويقصد إليوت بتوضيح الأعمال الفنية كشفها وتقييمها، ويقصد

(١) المصدر نفسه ٥٥.

(٢) المصدر نفسه ٥٣ – ٥٤.

(٣) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ١ : ١٤.

(٤) المجمل فى فلسفة الفن ٢٦.

(٥) مقالات فى النقد الأدبى ٣٢ – ٣٣.

بتصحيح الذوق التوجيه إلى الأفضل، وهما فى مجملهما يشكلان هدف النقد. ويشير الناقد ميخائيل نعيمة إلى ما أسماه بقوة التمييز الفطرية التى تشكل أساس النقد بقوله: «غير أن الناقدين طبقات، كما أن الشعراء والكتاب طبقات، فما يصلح أن يقال فى الواحد منهم، لايصلح أن يقال فى كلهم. إلا أن هناك خلة لا يكون الناقد ناقدا إذا تجرد منها، وهى «قوة التمييز الفطرية»، تلك القوة التى توجد لنفسها قواعد، ولا توجدها القواعد، والتى تبتدع لنفسها مقاييس وموازين، ولا تبتدعها المقاييس والموازين، فالناقد الذى ينقد «حسب» القواعد التى وضعها سواه، لا ينفع نفسه ولا منقوده، ولا الأدب بشيء، إذ لو كانت لنا قواعد ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع، والصحيح من الفاسد، لما كان من حاجة بنا إلى النقد والناقدين. بل كان من السهل عليَ كل قارئ أن يأخذ تلك «القواعد»، ويطبق عليها ما يقرؤه. لكننا فى حاجة إلى الناقدين، لأن أذواق السواد الأعظم منا مشوهة بخرافات رضعناها من ثدى أمنا، وترهات اقتبلناها من كف يومنا، فالناقد الذى يقدر أن ينتشلنا من خرافات أمسنا وترهات يومنا، والذى يضع لنا اليوم محجة لندركها فى الغد، هو الرائد الذى سنتبعه، والحادى الذى سنسير على حدوه»[1] وهكذا نجد أن خصائص الناقد الفلسفى تتجمع لتكون قادرة على كشف العمل. وهذا ما نحاوله ونقوم به فى الصفحات التالية.

٢ - مرحلة التقييم الفنى للنص - الذاتية

وهنا نبدأ فى النقد الفنى للنص فى عنصرين أساسيين هما الصورة الشعرية والموسيقا الشعرية، ومن خلال هذا النقد - التقييم نظهر ما انفرد به الشاعر من ذاتية دون سواه، أو الأصالة الذاتية للنص، والتى يقول عنها أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى إنها «مجموعة الخصائص المميزة لشخص عن آخر، وفن عن فن، ومن هنا كان العنصر الشخصى أو العنصر الذاتى هو الذى يطبع بطابع الأصالة أو الفردية، وينبغى أن تعترف أنه الأساس الفارق بين التجربة

---

(١) الغربال ١٧.

العلمية والتجربة الفنية – أيا كان نوعها – ودليل ذلك أن الذى نبحث عنه دائما فى أى كاتب عظيم أو شاعر عظيم هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية، والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام، وليس معنى الحيوية والطزاجة أن يكون الأدب حديثا – لا .. ليس هذا هو المقصود، فقد يكون الأدب قديما فى التاريخ، ومع ذلك تبقى له هذه الحيوية وتلك الطزاجة علامة ظاهرة وباقية تتخطى حدود الزمان والمكان، لأن ما ولد حيا وجديدا وطازجا فى مجال الفن، يبقى على الدوام كذلك ... ».[1] وعنترة بن شداد من شعراء الجاهلية الذين ظهرت لهم شخصيات محددة واضحة تميزهم عن غيرهم، وقد أشار الأستاذ العقاد إلى شعراء جاهليين، مبينا أن تمايز كل شاعر بخواص معينة يثبت وجود هؤلاء الشعراء فقال: «إن الملامح الشخصية التى تميز بين الفرزدق والأخطل وجرير لم يكن لها ثبوت أوضح وأقوى من ثبوت الفوارق التى تميز بين امرئ القيس وعمرو بن كلثوم وزهير ..، فمن يرى أن خلق دواوين الفرزدق والأخطل وجرير فى وسع راوية واحد، فقد سهل عليه أن ينسب شعر الجاهليين جميعا إلى راوية أو رواة، ولكنه يذهب فى الحالين مذهبا لا سند له، ولا سابقة من مثله فى آداب الأمم، ولا نصيب له من الذوق الأدبى غير النبو والاستغراب...».[2] وقد أشرنا فى موضع سابق إلى أن هناك جدلا بين ذات الشاعر وبين تلك التقاليد الشعرية السائدة التى تدخل إلى النص، وبالتالى فنحن نبحث عن ذاتية الشاعر الفنية، وإذا أردنا تمايزا معينا، فإن هذا التمايز يكون فى صنعته الجديدة من خلال التقليد، لأن النص ودراسته وتقييمه هو الهدف وليس الشاعر نفسه من حيث هو شخصية مميزة، حتى لا تتحول الدراسة من الشعر إلى الشاعر.

كذلك نتعرض للنواحى البلاغية وخاصة التشبيه، لأنه الظاهرة البيانية الأولى المنتشرة فى المعلقة، ولابد أن تكون دراسة هذه النواحى البلاغية من خلال تحليل النص وتقييمه، لأن درس البلاغة – كما يقول أستاذنا الدكتور العشماوى

---

(١) الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد ١٣.

(٢) مطلع النور ٧٤.

- «منفصلة عن التعبير الذى وردت فيه أمر يتنافى مع طبيعة العمل الأدبى تماما، وخصوصا إذا قصد من هذا الدرس مجرد التعريف بالقاعدة، أو بالوجه البلاغى وتصنيفه، بل إن ذلك ليذكرنا بعصور الشعوذة والخرافات ...».[1] وبالتالى فتعرضنا للتشبيه ونحوه يكون من حيث علاقته بالمعنى والعبارة ودوره فى التقييم لا من حيث هو نوع كذا وينتمى إلى التصنيف الفلانى ..

ا - القيمة - الصورة الشعرية[2] - البلاغية

١ - صورة الأطلال وقد بدأت بقول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

والذى نراه أن الشطرة الثانية تمثل بداية الطلل الفعلية، وهنا نجد تفرد الشاعر بمعنى الشطرة الأولى فى هذا التساؤل: هل أبقى السابق للاحق شيئا جديدا يأتى به، وكأنه يقول: لم يعد هناك جديد لمن يريد، فكأن عنترة هنا ناقد لا شاعر، وانتهت صورة الطلل بقوله:

*** أقوى وأقفر بعد أم الهيثم ***

وقد تناول الشاعر فيها الجزيئات الطللية الآتية: معرفة الدار بعد التوهم - طلب الحديث منها - (الشكوى والرد من الدار) - منادتها وإلقاء التحية - الدعوة لها بالسلامة - القدم[3] وهى جزيئات متداولة عند غيره من شعراء الجاهلية.

---

(١) الرؤية المعاصرة ١٤٥.

(٢) انظر فى الصورة الشعرية وأنواعها كتابنا «الزمان والمكان» ٢ : ١٢٥ وما بعدها وكتابنا «الصنعة الفنية فى شعر المتنبى» ١٧١ وما بعدها، وكذا كتابنا «الجديد فى الأدب المعاصر» ١٧.

(٣) فى هامش التبريزى: «قال يعقوب، سمعت أبا عمرو يقول: لم أكن أروى هذا البيت لعنترة: هل غادر الشعراء ... حتى سمعت أبا حزام العكلى ينشده له، وقال النحاس: «أنشدنى محمد بن الحسن بن محمد بن أيوب فى هذه القصيدة ثلاثة أبيات لم أسمعهن من غيره، وزعم أن أبا العباس الخراسانى أنشده إياهن عن ابن قادم، منهن بيت بعد: «هل غادر الشعراء من متردم» ، ومنهن بيتان فى أول القصيدة:

أعياك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأعجم

ولقد حبست بها طويلا ناقتى أشكو إلى سفع رواكد جثم (=)

وهى جزيئات متداولة عند غيره من شعراء الجاهلية الذين ذكروا الأطلال[1] والجديد عنده هو فرق الصنعة فقط.

ومن خلال تصوير الشاعر للطلل تعرض لشيئين:

الأول: وصف الناقة فى البيت الثالث[2] واظهار البعد المكانى بينه وبين عبلة[3].

ونجد بعض الباحثين يبالغونفى مقصد الشاعر الذاتى من ذكر جزئيات الأطلال مثل الدكتور أنور أبو سويلم الذى يقول عن مطلع معلقة عنترة: «وفى مطلع المعلقة إشارة واضحة تأتى من الأعماق المظلمة فى نفسية عنترة، تكشف عن إحساس مبهم قابع فى نفس تحس الذل والمهانة من الهجنة والعجمة:

هل غادر الشعراء من متردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟
أعياك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأعجم
ولقد حبست بها طويلا ناقتى أشكو إلى سفع رواكد جثم

فالشعراء جميعا عبروا عن مشاعر الحب، وقالوا فيه فنونا من القول، لكن

(=) هل غادر ....

دار لآنسة غضيض طرفها طوع العناق لذيذة المتبسم
وبعده عن إبن عباس:
إلا رواكد بينهن خصائص وبقية من نؤيها المجرنثم
ص ٢٦٢ – ٢٦٣ وانظر مصادر الشعر الجاهلى ٣٢٧.
وأشار صاحب العقد الفريد إلى أن بداية المعلقة البيت:
يادار عبلة بالجواء تكلمى وعمى صباحا دار واسلمى
ولم يذكر أى رواية اعتمد فى تقرير لك.

(١) فى جزيئات الطلل وأنواعها أنظر بحثنا الزمان والمكان ٢ : ٤.

(٢) فى رواية الزوزنى والتبريزى، والثالث والسادس فى رواية الأعلم والشنقيطى.

(٣) فى البيت الرابع فى رواية الزوزنى والتبريزى، والسابع فى رواية الأعلم وبعده فى الجمهرة:
وتظل عبلة فى الخزور تجرها وأظل فى حلق الحديد المبهم

عنترة وحده يواجه حبا مختلفا، لايقبله المجتمع ولا يعترف به، لذلك كان رسم الدار صامتا لا يستجيب لهذا الحب، لأن العاشق غريب أعجمي، أو هو هجين منبوذ، وحقيق أن يسمع الشكوى من كان مثلك أسود أسفع، لأن الأثافي السود لا تحرك ساكنا، فتبقي جاثمة هامدة، لا تجيب نداء العاشقين ..[1] وهذا التأويل من جانب الباحث، واختصاصه بعنترة لا يطابقه الحقيقة والواقع، فسواد الأثافي وكلام الدار واستنطاقها وصمتها .. كل هذا طرقه الشعراء الجاهليون في الأطلال. ويقول: «وهذه المفارقة بين غنى عبلة وفقر عنترة، نلحظها في البيت التالي:

وتحـــل عبلـــة بالجـــواء وأهلنـــا   بالحـــزن فالصمـــان فالمتلـــم

من الضلال الأعمى تفسير هذا البيت وفق المفاهيم الجغرافية، لاستحالة أن يحل أهل عنترة في أماكن جغرافية متباعدة على نحو ما في البيت، وتعميم الجغرافيا على الأدب يؤدى إلى التبسيط الساذج، لأن اختيار الأماكن له ارتباط وثيق بالفكرة التي انتهى إليها في البيت السابق، وهي المفارقة بين الأسياد الأغنياء والعبيد الفقراء، فأهل عبلة أثرياء مخصبون، وأهله فقراء مجدبون، أهل عبلة لهم نعم وشاء وفيهم ثراء، وأهله لا يملكون شيئا ... إلخ ..[2]

وهذا كله تفسير وتأويل فيه تعسف وشطط وتحميل للأبيات مالا تحتمله، لم يقل أحد أننا نفسر البيت وفق المفاهيم الجغرافية، ولكن هذه الأماكن رموز تدل على البعد المكاني وهو متداول عند أغلب الشعراء الذين تناولوا الطلل ولننظر – على سبيل المثال – إلى أبيات لبيد بن ربيعة في معلقته:

بل ما تذكر من نوار وقد نأت   وتقطعت أسبابهـــا ورمامهـــا
مريـــة حلت بفيـــد وجـــاورت   أهل الحجـــاز فأيـــن منك مرامهـــا
بمشارق الجبليـــن أو بمحجـــر   فتضمنتهـــا فـــردة فرخامهـــا
فصوائـــق إن أيمنت فمظنـــة   فيها وحاف القهـــر أو طلخامهـــا ..

إلخ ...

---

(١) دراسات في الشعر الجاهلي للدكتور أنور أبو سويلم ١٣.

(٢) المصدر نفسه ١٤ – ١٥.

لنجد نفس البعد المكانى وتعدد الأماكن، وصعوبة الوصول إلى «نوار» وهكذا ... ولذا أشرنا بأن على الناقد أن يدرس الشعر الجاهلى لكى يدرك «الخاص» الذى انفرد به الشاعر ضمن العام المشترك.

٢ - صورة الإبل - الناقة

صور عنترة الإبل والناقة على مستويين:

الأول: عام يخص الإبل التى هى ركائب المحبوبة، واستعدادها للرحيل.

والثاني: خاص بناقته فحسب وما يتعلق بها.

المستوى الأول: وصف الشاعر وتصويره لإبل الرحلة أو الركائب فى قوله:[1]

إن كنت أزمعت الفـــراق فإنمـــا	زمت ركابكـــم بليـــل مظلـــم
مـــا راعنى إلا حمولـــة أهلهـــا	وسط الديـــار تسف حب الخمخـــم
فيهـــا اثنتـــان وأربعـــون حلوبـــة	سودا كخافيـــة الغـــراب الأسحـــم[2]

ومع أن الشاعر يشارك غيره فى وصف رواحل المحبوبة، إلا أننا نرى الجديد فيها هو التفصيل فى الوصف الناجم عن المراقبة ، فالشاعر فوجئ بالرحيل (راعنى) ثم وصف الإبل ومكانها وموقفها وما تأكله وعددها، ثم شبهها - فى لونها - بخوافى الغراب الأسحم، فهذه المراقبة الدقيقة التفصيلية انفرد بها الشاعر - ودلت على متابعة نتيجة موقف عشقى قوى عند الشاعر يدلنا على أكثر من مجرد وصف إبل راحلة، فالشاعر لم يتذكر الرحيل فحسب، بل تذكر موقف الرحيل، فأضاف العنصر النفسى إلى الوصف، مما أكسبه تفصيلا معينا، فالمحب

---

(١) فى البيت العاشر فى رواية الزوزنى والتبريزى، والثالث عشر فى رواية الأعلم والشنقيطى، والخامس عشر فى الجمهرة.

(٢) فى الجمهرة بعد الأبيات السابقة الآتى:

فصغارها مثل الدبى وكبارهـــا	مثل الضفادع فى غدير مفعـــم
ولقد نظرت غداة فارق أهلهـــا	نظر المحب بطرف عينى مغـــرم
وأحب لو أسقيك غير تملـــــق	والله من سقم أصابك من دمـــى

وأنظر هامش التبريزى ٢٧٢ - ٢٧٣.

كان يرقب في شغف ومتابعة الركائب، عندما يستعد أهل المحبوبة للمغادرة، وهذا الموقف يشبه موقف امرئ القيس في قوله:

كأني غداة البين يوم «تحملوا» لدى سمرات الحي ناقف حنظل[1]

ولكن الأخير اكتفى بقولة «تحملوا»، ولم يصف الإبل، بل ركز على بكائه، ثم زجر أصحابه له، فكأن عنترة في حقيقة الأمر يصف نفسه لا الإبل.

وإذا نظرنا إلى التشبيه في قوله:

فيها اثنتان وأربعون حلوبة سودا كخافية الغراب الأسحم

نجد أن وجه الشبه هنا هو اللون الأسود، في حين أن الشاعر يبدأ البيت بالتركيز على العدد، وهو اثنتان وأربعون، وهذا الوضع يشكل ظاهرة عامة مستمرة في تشبيهات عنترة، وهو البدء – قبل عناصر التشبيه – بالتركيز – على صفة معينة، قد ننخدع بها للوهلة الأولى نظن أنها بداية التشبيه، أو أن له علاقة بها، ولكن سرعان ما نتبين أن عناصر التشبيه لا تحتويها وأن التشبيه اتجه اتجاها مختلفا.

المستوى الثاني: في وصف الناقة، وهو موزع في أكثر من موضع في القصيدة، وقد بدأه بقوله:[2]

فوقفت فيها ناقتي وكأنها فدن لأقضي حاجة المتلوم

فنجد ذكره للناقة أتى داخل الطلل منصبا على شيئين: الأول إيقافها وحبسها أمام الطلل. والثاني تشبيهها بالقصر، ونشعر أن التشبيه هنا مقحم ولا علاقة له بالطلل.

---

(١) شرح المعلقات السبع ٩.

(٢) البيت الثالث في رواية الزوزني والتبريزي، والسادس عند الأعلم، والخامس في الجمهرة.
والبيت الثالث في رواية الأعلم:
وقد حبست بها طويلا ناقتي أشكو الى سفع رواكد جثم
وتابعه في ذلك الشنقيطي.

جزئيات تصوير الناقة:

يقول[1]:

هـل تبلغني دارهـا شدنيـة	لعنت بمحـروم الشراب مصرم
خطـارة غب السرى زيافـة	تطس الإكـام بوخـد خـف ميثم
وكأنمـا تطس الإكـام عشيـة	بقـريب يـن المنسميـن مصلـم
تـأوى لـه قلص النعـام كمـا أوت	حـزق يمانيـة لأعجـم طمطـم
يتبعـن قلـة رأسه وكأنـه	حـدج على نعش لهـن مخيـم
صعـل يعـود بـذى العشيـرة بيضه	كالعبـد ذى الفـرو الطويـل الأصلـم
شربت بمـاء الدحرضيـن فـأصبحت	زوراء تنفـر عـن حيـاض الديلـم
وكأنمـا تنـأى بجـانب دفهـا الـ	ـوحشى مـن هـزج العشى مـؤوم
هـر جنيب كلمـا عطفت لـه	غضبى اتقاهـا باليديـن وبالفـم
بـركت على مـاء الـرادع كأنمـا	بـركت على قصب أجش مهضم
وكـأن ربـا أو كحيـلا معقـدا	حش الوقـود بـه جـوانب قمقـم
ينبـاع مـن ذفـرى غضوب جسرة	زيافـة مثـل الفنيـق المكـدم

من هذه الأبيـات نجـد أن صورة النـاقـة تنقسم إلى:

١ - الأوصاف التى تشملها فى قوله: «شدنيـة»، والدعـوى عليهـا بكـذا إن لـم تبلغه ديار محبوبته، ثم حركـة ذيلهـا وسيرهـا وتبخترهـا، وسرعتهـا وقـوة خفها - وهى صفات متداولة عند غير عنترة مـن الشعـراء مثـل طرفـة بـن

---

(١) فى البيت الثانى والعشرين فى رواية الزوزنى والتبريزى وابـن الأنبـارى، والسادس والعشرين فى رواية الأعلم، والخامس والعشرين عنـد الشنقيطى
وبعد الأبيات المذكورة أضاف ابن الأنبارى والتبريزى فى البيت الحادى والثلاثيـن، والشنقيطى فى البيت الرابع والثلاثين، والأعلم فى البيت الخـامس والثلاثيـن قولهـم:
أبقى لها طول السفار مقرمـدا ... سندا ومثل دعائم المتخـم
ويقول إبن الأنبارى عن الرستمى إنه قال، لـم يرد هـذا البيت لأحـد إلا الأصمعى[1]
كذلك نجد قوله: * بركت على ماء الرداع كأنهـا *
يروى «جنب الرداع» عند الزوزنى والشنقيطى
(١) شرح القصائد السبع الطوال

العبد والمخبل السعدى[1].

٢ - الانتقال من هذه الأوصاف إلى تشبيه الناقة بعامة بذكر النعام والاستطراد فى ذلك.

٣ - الانتقال من ذلك إلى تصويرها مع قطا يناوشها فى سيرها.

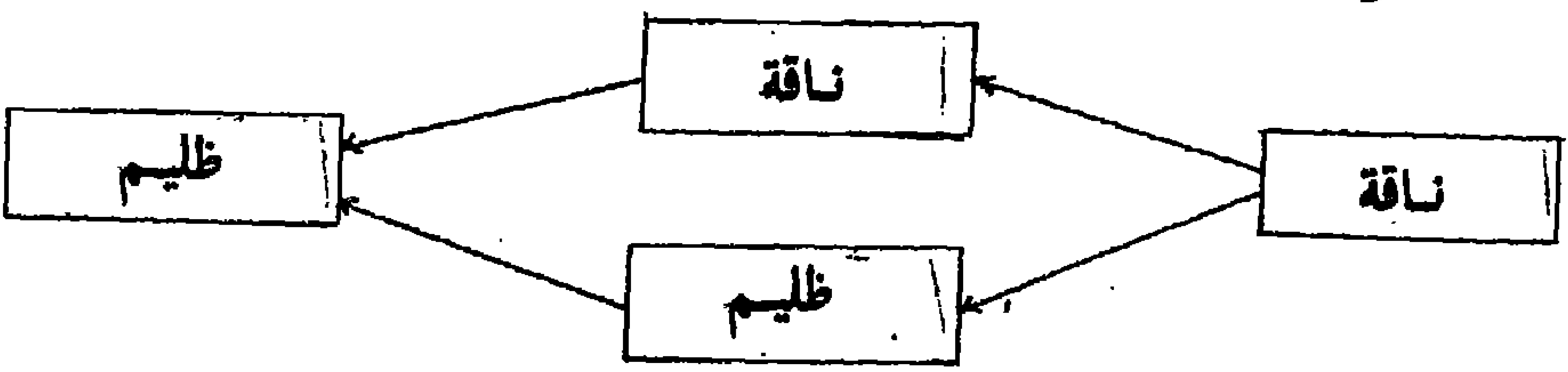
٤ - تصوير متانة جسمها وصلابتها وارتفاع سنامها.

٥ - تصويرها فى بروكها وسكونها.

وتحتوى هذه الأقسام على عدة تشبيهات متتابعة متداخلة نرى فيها الآتى:

أولا: يبدأ الشاعر باستخدام الأداة «كأنما»، وتلك الأداة توحى بتضاؤل المشبه وراء المشبه به، فكأنه يقول إنى لا أرى ناقة تسرع قدر رؤيتى ظليما يسرع، أو كأن الناقة تحولت إلى ظليم أكثر من شبهها إياه، ويؤكد هذا شيئان: الأول عدم التصريح بالمشبه به، والاكتفاء بصفاته: «قريب بين المنسمين»، ويلاحظ استخدام حرف الباء مع صفة المشبه به.

ثانيا: ان الشاعر أتى بصفة خاصة بالظليم، ولا علاقة لها بالتشبيه وهى «مصلم» ووجه الشبه هنا - إذا افترضنا أن هناك تشبيها محددا واضحا - هو السرعة، ومع ذلك فلم يشر الشاعر إلى ذلك أكثر من قوله: «بقريب بين المنسمين». وشيئا فشيئا تتضاءل صورة الناقة وراء صورة الظليم الذى يستطرد الشاعر فى وصفه، مما لاعلاقة له بالناقة كما يبدو فى الآتى:



ومن خلال الاستطراد نجد تشبيها آخر يتضمن ذكر الإبل على نحو ما، فشبه الشاعر تبعية قطيع النعام للظليم، بتبعية قطيع من الإبل لراعيها، ووجه الشبه هنا هو

---

(١) أنظر ديوان طرفة. شرح سيف الدين الكاتب ١٣ - ١٩، والمفضليات ١١٦ - ١١٧.

الحركة أو التبعية، مع الصوت أيضا فى قوله «طمطم»، وقد يكون اللون (السواد) داخل ضمنيا، وتتحول صورتا الناقة والظليم إلى صورة ناقة - ظليم أو ظليم - ناقة، خاصة فى قوله: «قلص النعام»، فالقلص جمع قلوص، وهى صفة الناقة لا النعام، وقد أضافها إلى الظليم إضافة جزء إلى كل، فإما أن الظليم تحول إلى ناقة أو العكس، والحقيقة أنهما أصبحا - كما ذكرت - شيئا واحدا. ثم يستطرد من هذا التشبيه أيضا إلى تشبيه آخر فيه ظاهرة الخداع التى أشرت إليها فى قوله: «قلة رأسه»، لأن وجه الشبه هنا ليس قلة رأس الظليم، أو حتى ارتفاعها، لكنه يتلخص فى أن النعام فى القطيع يتبعن رأس قائدهن «المخيم» لارتفاعه عما وراءه، وهو فى هذه الحالة بالذات يشبه الهودج المخيم المرتفع دون سواه.

ثم يستمر الشاعر فى تشبيهاته المتتابعة، فنرى فى البيت التالى:

صعل يعود بذى العشيرة بيضه كالعبد ذى الفرو الطويل الأصلم

الاتجاه الخداع فى قوله: يعود بذى العشيرة بيضة، لأن التشبيه الآتى بعد ينصب على السواد والرداء، بمعنى أن الظليم يشبه فى سواده وإحاطة جناحيه به العبد الأسود المرتدى الفرو. وانتهى هنا الاستطراد الظليمى، وعاد الشاعر إلى الناقة - الأصل مرة ثانية، فجعلها فى البيت:

شربت بماء الدحرضين فأصبحت زوراء تنفر عن حياض الديلم

نافرة عن الأعداء لشربها مياه موطنها، وهو اتجاه فروسى للناقة، فكأنها مرتبطة بالشاعر فى غضبه من الأعداء.

ثالثا: انتقل الشاعر إلى تشبيهات متعددة استطرادية، وأدخل معها صورة القط الوحشى .. وهى صورة بيئية جميلة، فذكر فى بيتيه:

وكأنما تنأى بجانب دفه الـ ـوحشى من هزج العشى مؤوم
هر جنيب كلما عطفت لـه غضبى اتقاها باليدين وبالفم

إن الناقة نشطة سريعة، مهتزة فى مشيتها، وهذا الموقف - موقف الحركة - يوجه التشبيه اتجاهين:

الاتجاه الأول: الحركة، بمعنى أن حركة التجنب هى وجه الشبه، ولا ننخدع بالتفصيل فى وصفه القط بالصياح، أو قبح الرأس، أوالشكل، أى أن

حركة الناقة بابتعادها بجانبها تشبه حركتها عندما يناوشها قط برى، فتبتعد بذاك الجنب اتقاء له.

الاتجاه الثاني: ثنائية الناقة، أى أن هذه الناقة في الابتعاد بجانبها من نشاطها وسرعتها تشبه – في هذا الوضع – ناقة أخرى تفعل ذلك اتقاء لهر يناوشها، أو يهاجمها على الحقيقة، والاتجاه الثاني هو الأقوى، لأن الشاعر استطرد في وصف القط، وجعل الناقة – وهي هنا الثانية المشبه بها – تهاجم الهر غضبى، وهو يدافع عن نفسه بيديه ونيوبه. وهذا الوضع كله محمول على حركة الناقة الأولى – المشبه. وتعتبر صورة الناقة – الهر من أجمل الصور الحركية في القصيدة الجاهلية[1].

رابعا: نجد أن البيت:

أبقى لها طول السفار مقرمداً ... سندا ومثل دعائم المتخيم

في رواية، يحتوى على استعارة مكنية في الشطرة الأولى، ثم تشبيه في الشطرة الثانية، فالاستعارة هنا تشكل الاتجاه الخداع، أوحلت محله حتى ليكاد يتوارى التشبيه وراءها، وكأنه مجرد استكمال معنى للبيت، أو كأنه عطف على الاستعارة، ولا جديد فيه، مع أنه في الحقيقة جزئية منفصلة وجديدة في التصوير.

خامسا: انتقل الشاعر بعد ذلك من الحركة إلى السكون فقال:

بركت على ماء الرداع كأنما ... بركت على قصب أجش مهضم

فتجد الاتجاه الخداع في قوله: «بركت على ماء الرداع»، لأن وجه الشبه هنا هو الصوت، فيخيل لنا للوهلة الأولى أن تكرار كلمتي بركت يلاحق التشبيه من طرفيه، ويربط المشبه بالمشبه به، أي ينصب على الحركة، في حين أن الحركة هنا في «بركت» لا علاقة لها بالتشبيه نفسه، لأن المحور هنا هو الصوت لا حركة البروك وإن ارتبط بها أو صدر أثناءها. فخلاصة التشبيه أن صوت الناقة المنبعث منها لكلال أو احتجاج عند بروكها، مثل صوت تكسر القصب الهش المجوف. ولكن صوت هذا القصب، ربط الشاعر انبعاثه ببروك الناقة

---

(١) انظر ما أورد ابن الأنبارى في شرحه للأبيات من أمثلة ومقارنات بآخرين.

عليه، وليس بسبب آخر، فالبروك إذن عامل فى ربط الصوتين، لكنه ليس وجه الشبه. وبقليل من التأمل نجد أن المكرر هنا فى الحقيقة هو الصوت لا البروك. وبالتالى فالتشبيه نفسه لا حركة فيه. ويستمر الشاعر فيقول:

وكأن ربا أو كحيلا معقدا حش الوقود به جوانب قمقم[1]

فلم يذكر الشاعر المشبه، وهو سيولة عرق الناقة الأسود المتصبب على جسمها ولكنه أحل الجزء الأول من المشبه به وهو الرب أو الكحيل محله. والناظر للوهلة الأولى للبيت، يجعله الاتجاه الخداع يظن أن المشبه هنا هو الرب أو الكحيل، وأن المشبه به الصورة فى حش الوقود به جوانب قمقم، لكن الحقيقة أن المشبه محذوف، والمشبه به وهو هنا الرب أو الكحيل ربطه الشاعر بحالة معينة، وهى سيولته على جوانب القمقم نتيجة غليانه. فوجه الشبه إذن هو السيولة على الجوانب والسواد معا.

فى البيت التالى وهو:

ينباع من ذفرى غضوب جسرة زيافة مثل الفنيق المكدم

نظن أننا مازلنا فى استطراد من الشبيه السابق، فى حين أن المشبه هنا هو حركة الناقة ونشاطها، والمشبه به هو حركة فحل الإبل ونشاطه، ذلك الفحل الذى كدمته الفحول لقوته وعراكه.

٣/ – صورة المرأة – المحبوبة

ينقسم تصوير الشاعر للمرأة – المحبوبة ثلاثة أقسام:[2]

---

(١) فى هامش التبريزى: «قال النحاس: وروى الثقاة من الكوفيين أن أبا عبيدة زوى بيتين بعد هذا البيت وهما:

بلت مغابنها به فتوسعت منه على سعن قصير مكرم

أبقى لها طول السفار مقرمدا سنداً ومثل دعائم المتخيم

ص ٢٨٧.

(٢) أشرنا الى رواية لبيت يلى قوله: «يا دار عبلة .....» وهو:

دار لآنسة غضيض طرفها طوع العناق لذيذ المتبسم

وهو – ان صح – بداية التصوير المشار اليه.

والبيت المذكور: «حلت بارض ....» السادس عند الزوزنى والتبريزى، والتاسع (=)

القسم الأول: مرتبط بالطلل – على نحو ما – واستكمال له فى قوله:

حلت بأرض الزائرين فأصبحت	عسرا على طلابك إبنة مخرم
علقتها عرضا وأقتل قومها	زعما – لعمر أبيك – ليس بمزعم
ولقد نزلت فلا تظنى غيره	منى بمنزلة المحب المكرم[1]
كيف المزار وقد تربع أهلها	بعنيزتين وأهلنا بالغيلم
إن كنت أزمعت الفراق فإنما	زمت ركابكم بليل مظلم

وهذا الحديث مرتبط بقوله: «وتحل عبلة بالحواء..»، ومستكمل منه داخل الطلل، لأن المرأة عنصر أساسى فى الطلل كما هى خارجه أيضا. حيث يتضح فى الأبيات البعد الزمنى، وصعوبة الوصول إلى المحبوبة. أو زيارتها مع بعد المكانين والأهلين. ونزولها فى قلبه الذى لا محل فيه لسواها .. ونلمح هنا ذاتية الشاعر فى عدم ذكر امرأة أخرى سواء فى الطلل أم فيما بعده، إلا تعبيره «أم الهيثم»، وهى – كما يذكر المفسرون – كنية عبلة، فى حين أننا نجد أغلب شعراء الجاهلية – و منهم امرؤ القيس مثلا – يعددون أسماء النساء، أو على الأقل نشعر أن الحديث عن المرأة بعامة فى الطلل خلاف المرأة التى يصرح الشاعر باسمها، أو التى يحبها، أى أن هناك فرقا عند الشعراء بين المرأة – الرمز، سواء أكانت للفخر بمواصلة النساء، أم فى الأطلال، وبين المرأة – المحبوبة فى حين إنهما عند عنترة شىء واحد.

القسم الثانى: وهو غزلى صرف، لا علاقة له بالطلل، هو الذى بدأه الشاعر

(=) عند الأعلم والشنقيطى وفى الجمهرة. ويروى التبريزى أن أبا عبيدة روى الشطرة الأولى:

* شطت مزار العاشقين فأصبحت *

ص ٢٦٨.

(١) بعده فى الجمهره، وانظر هامش التبريزى ٢٧٠:

إنى عدانى أن أزورك فاعلمى	ما قد علمت وبعض ما لم تعلمى
حالت رماح ابنى بغيض دونكم	وزوت جوانى الحرب من لم يجرم
يا عبل لو أبصرتنى لرأيتنى	فى الحرب أقدم كالهزبر الضيغم

بقوله:[1]

إذ تستبيك بــذى غــروب واضح   عــذب مقبلــه لذيــذ المطعــم

ويبدأ نفس التصوير عند الأعلم فى البيت السادس عشر بقوله:

إذ تستبيك بــأصلتى ناعــم   عــذب مقبلــه لذيــذ المطعــم

ثم أضاف بيتا بعده لم يأت عند سواه وهو:

وكأنمــا نظــرت بعينى شادن   رشإ مــن الغــزلان ليس بتــوأم

وبعد البيت الأول الذى ذكرناه نجد - على الرواية المذكورة-:

وكــأن فــارة تاجــر بقسيمــة   سبقت عوارضهــا إليك مــن الفــم
أو روضة أنفــا تضمــن نبتهــا   غيث قليــل الــد مــن ليس بمعلــم
جــادت عليــه كــل بكــر حــرة   فتركــن كــل قــرارة كالدرهــم
سحــا وتسكابــا فكــل عشيــة   يجــرى عليهــا المــاء لــم يتصرم
وخــلا الذبــاب بهــا فليس ببــارح   غــردا كفعــل الشارب المترنــم[2]
هزجــا يحك ذراعــه بذراعــه   قــدح المكب على الزنــاد الأجــذم
تمسى وتصبــح فــوق ظهــر حشيــة   وأبيت فــوق سراة أدهــم ملجــم

---

(١) فى البيت الثالث عشر عن الزوزنى والتبريزى وابن الأنبارى، والسادس عشر عند الشنقيطى، والحادى والعشرين فى الجمهرة

(٢) عند الأعلم:

«وترى الذباب بها يغنى وحده»

، وعنده وابن الأنبارى: «يسن» بدلا من «يحك». وفى هامش التبريزى: «بعد البيت الثانى فى العقد الثمين:

أو عاتقا من أذرعات معتقــا   مما تعتقه ملوك الأعجــم»

ويقول الأستاذ أحمد راتب النفاخ عن هذا البيت: «إن صح هذا البيت من قصيدة عنترة هذه، فليس هذا بموضعه حتما، فإن الأبيات الأربعة التالية من تمام صفة الروضة، ويشبه أن يكون موضعه قبل هذا البيت[1] .» وبعد البيت الخامس عشر فى الجمهرة:

نظرت إليه بمقلة مكحــولة   نظر المليل بطرفة المتقــم
وبحاجب النون زين وجهها   وبناهد حسن وكشح أهضم
ولقد مررت بدار عبلة بعد مـ   ـا لعب الربيع بربعها المتوسـم

(١) مختارات من الشعر الجاهلى ٩٩.

فنجد تتابع الصفات فى وصف خد عبلة وريقها وفمها، ثم نجد فى التشبيه:

وكأنما نظرت بعينى شادن رشأ من الغزلان ليس بتوأم

فالمشبه هنا هو نظرات عينى عبلة، وليس العين نفسها. والمشبه به نظرات عينى الشادن أو الغزال المنفرد بصفاته، ثم شبه الشاعر أنفاس عبلة وطيبها بأنها مثل ما يخرج من فارة التاجر، ونجد تلك الظاهرة الخداعة فى البداية بفارة التاجر، ونظن لأول وهلة أن هذه الفارة هى المشبه، أو هى تشبه عبلة، أوفمها، ولكن عندما نتفحص التشبيه، نجد أن المشبه هنا هو الطيب المنبعث منها، أو طيب نكهة الفم، أو رائحته الزكية - كما أشرت - عندما تهم صاحبته بالحديث، فتعبق قبل رؤية أسنانها. والمشبه به رائحة المسك الأذفر التى تبعث من وعائه.

بعد ذلك نجد استطرادا فى المشبه به، وهذه الظاهرة منتشرة فى الشعر الجاهلى[1] ويأتى هذا الاستطراد فى ذكر الروضة بعد ذلك بادئا بحرف العطف «أو» حملا على المشبه، أى أن طيب رائحة فم عبلة تشبه أيضا روضة من صفاتها كيت وكيت ... ثم يدخل الشاعر تشبيها ثالثا داخل الثانى وهو قوله:

جادت عليه كل بكر حرة فتركن كل قرارة كالدرهم

فنجد فيه أن وجه الشبه هو الاستدارة أو اللمعان، ونرى الاتجاه الخداع أيضا فى قوله: «جادت عليه كل بكر حرة» ، حيث نظن فى البداية أن تلك الأمطار جزء فى الشبيه. يفصل الشاعر بعد ذلك فى وصف الأمطار وتنوعها، وهذه الصفات وما سبقها ظاهرة مشتركة عند الشعراء الجاهليين. ثم يستطرد الشاعر إلى تصوير على غاية من الأهمية وهو تصوير الذباب حيث يقول:

وخلا الذباب بها فليس ببارح غردا كفعل الشارب المترنم
هزجا يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجذم

فنجد الصورة تضم تشبيهين، فيهما نفس الصفات المميزة لتشبيهات الشاعر بعامة ففى التشبيه الأول الاتجاه الخداع فى قوله: «وخلا الذباب بها» ووجه

---

(١) انظر بحثنا «الزمان والمكان» ٢ : ١٢٥ وما بعدها.

الشبه هنا هو الصوت أو الترنم أو الغناء. وفى التشبيه الثانى نرى الاتجاه الخداع فى قوله «هزجا»، فى حين أن وجه الشبه فى البيت هو حركة حك الذراع بالذراع فى حال قصرهما، أى دخل قصر الذراع ضمن وجه الشبه، وذلك بسبب إضافة صفة «الأجذم». ويقول الجاحظ بعد ذكر البيتين السابقين: «يريد فعل الأقطع المكب على الزناد، والأجذم: المقطوع اليدين، فوصف الذباب إذا كان واقعا، ثم حك إحدى يديه بالأخرى، فشبهه عند ذاك برجل مقطوع اليدين، يقدح بعودين، ومتى سقط الذباب. فهو يفعل ذلك، ولم أسمع فى هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة .. ».[1] كما أن الشاعر استطاع أن يصور - لدقة ملاحظته - صفة دقيقة من صفات الذباب، فنجد الجاحظ يقول أيضا: «قال الشاعر:

ولأنت أطيش حين تغدو سادرا   حذر الطعان من القدوح الأقرح

يعنى الذبان لأنه أقرح، ولأنه أبدا يحك بإحدى ذراعيه على الأخرى. كأنه يقدح بعودى مرخ وعفار، أو عرجون، أو غير ذلك مما يقدح به ...».[2]

وقد أشار الجاحظ إلى أن هذا المعنى هو من اختراع عنترة، وهو مما انفرد به، فيقول بعد أن أورد بيت بشار:

كأن مثار النقع فوق رءوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

«وهذا المعنى غلب عليه بشار، كما غلب عنترة على قوله:

فترى الذباب ... إلخ

فلو أن امرأ القيس عرض فى هذا المعنى لعنترة لافتضح ...».[3]

بالإضافة إلى ماسبق نجد الآتى، مما يميز صورة الذباب:

أولا: اهتمام الشاعر بموضوعات قد لا يلتفت إليها، أو قد لا يرى أحد

(١) الحيوان ٣ : ٣١٢.

(٢) المصدر نفسه ٣ : ٣١٣.

(٣) المصدر نفسه ٣ : ١٢٧.

فيها ما يستحق الالتفات أو الوصف، والموضوع هنا هو الذباب، فلم يصف الشاعر مثلا أزهار الروض، أو أية ظواهر جميلة أخرى، وما أكثرها! والتفت إلى شيء دقيق لاحظه، وأخذ يراقبه وهو الذباب، هذا يعنى أن الشاعر لم يأت بذكر الروضة لمجرد استطراد فى تشبيه، بل وجد روضة فعلا وجاس خلالها، وهذا يبدو فى قوله «وخلا الذباب»، وتلك المراقبة لهذه الحشرة من نفس اتجاه المراقبة السابقة لركائب المحبوبة. وهذا يعنى أن الشاعرقد تسيطر عليه عاطفة ما توجه تأملاته إلى أشياء قد لا تكون موضع اهتمام الإنسان العادى فمن ذا الذى يهتم بوصف صوت الذباب وحركة رجليه؟ وتداعى صورة الأجذم المقطوع اليدين عند الشاعر فى مخيلته لتصنع هذا التشبيه الدقيق؟ ومن ناحية أخرى فإن تصوير الشاعر للذباب جعلنا نلتفت إلى هذه الحشرة فى ضوء جديد، وكأن الشاعر أزال عن أعيننا غشاوة العادة فى وصف المألوف، واحتجاب غير المألوف، فقلب هذا الميزان، وجعل غير المألوف مألوفا، أو بمعنى آخر أزال عن أعيننا غشاوة كانت حاجبة رؤيتنا لمدركات الطبيعة على حقيقتها، وكم منا شاهد الذباب، ولكن لم يلتفت إلى ما جاء به الشاعر، وبشىء من التأمل نجد أننا نرى الذباب للمرة الأولى فى تصوير الشاعر، أى أن الشاعر أضاف «جدة» إلى الموضوعات المألوفة، ويقول الناقد الكبير كولردج عن إحدى خصائص العبقرية الشعرية: «إنها تعرض لنا الموضوعات المألوفة بحيث تبعث فى نفوسنا إحساسا مماثلا لما يشعر به الرجل العبقرى ذاته نحوها، وتولد ذلك الشعور بالحيرة الذى يلازم حالة النقاهة العقلية والبدنية على السواء، فمن منا لم يشاهد الثلج وهو يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات، ولم يختبر إحساسا جديدا، وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر «بيرنز» اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية «بالثلج الذى يسقط على النهر فيبدو أبيض اللون لحظة، ثم يذوب ويختفى إلى الأبد ..» إن الرجل العبقرى فى ميدان الشعر لا يقل عن زميله فى ميدان الفلسفة، فكلاهما يولد إحساسا بالغ القوة بالجدة، فيعيد إلى أكثر الحقائق شيوعا قوتها وتأثيرها وفعاليتها، وغير ذلك من الصفات التى سلبها إياها

قبول الناس جميعا لها ....[1]

ثانيا: قد لا تكون صورة الذباب أو الأجذم مقطوع اليدين صورة محببة للنفس، أو صورةجميلة تلائم منظر الروض أو السحاب أو علاقة الشاعر بمحبوبته، أو على الأقل صورة قد تشعر القارئ بالاشمئزاز أو الضيق، ولكن من حيث هى صورة شعرية تحوز إعجابه نتيجة عبقرية الشاعر ودقة ملاحظته – كما قلت –، فقد ربط الشاعر بين صوت الذباب والشارب السكر المترنح الذى يغنى، ثم بين حركة رجليه الأماميتين وحركة يدى الأجذم، وجعل هذا كله منصهرا فى صورة رائعة وجديدة انفرد بها، فالصورة جمالية وإن لم تكن جميلة وكما يقول الدكتور زكريا إبراهيم: «إننا فى الطبيعة لا نسر ولا نعجب إلا بالمخلوقات النموذجية، وأما فى الفن فإنه ليس من الضرورى للعمل الفنى أن يكون نموذجا جميلا من نماذج الإنسانية، أو الحياة بصفة عامة، وآية ذلك أن أشد ما فى الطبيعة قبحا قد يكتسب فى مجال الفن صبغة جمالية واضحة، ولعل هذا ما عبر عنه أحد الشعراء الفرنسيين حينما قال إنه «ما من ثعبان قبيح، أو وحش مسيخ الخلقة، إلا واستطاع الفن أن يجعل منه صورة ترتاح لمرآها الأعين، وهذا هو السبب فى أن القبح الطبيعى قد يصبح عنصرا إيجابيا من عناصر الجمال الفنى، خصوصا عندما يحرص الفنان على التزام الصدق فى إنتاجه ...»[2]. وكما يقول الفيلسوف الألمانى العظيم عمانويل كانط: «إن الجمال الطبيعى لهو شىء جميل، وأما الجمال الفنى، فإنه تصوير جميل لشىء...».[3] ويقول الدكتور شفيع السيد إن الشعر «نشاط إبداعى يرتبط أساسا بقيمة الجمال، لا بمعنى أنه يرسم صورة جميلة – مثلا – لزهرة ندية يانعة، أو عين ساحرة، أو طائر يشدو على الأغصان، فذلك مفهوم سطحى للجمال، وإنما بمعنى آخر أعمق وأوسع مجالا يشمل سائر خلجات النفس، وأخفى نبضاتها فى حالى الفرح والحزن والسكينة والقلق، والرضاء والغضب، وما إلى ذلك من

(١) كولردج ١٦٩.

(٢) الفنان والإنسان ٩٢.

(٣) المصدر نفسه ٩٤.

حالات تعترى النفس الإنسانية، إنه نفاذ إلى صميم الأشياء، واستبطان للب الحياة، واستشراف للآفاق التى يعجز أوساط الناس عن الاقتراب منها ....[1] ولاشك أن تصوير عنترة للذباب والأجذم تصوير رائع مهما تكن عناصر التشبيه فى الحقيقة. وهناك من شعراء الجاهلية من أورد صورا من هذا الاتجاه، ولكنها لا تصل إلى ما وصل إليه عنترة. من هؤلاء مثلا امرؤ القيس فى تصويره «بعر الآرام» فى قوله:

ترى بعر الآرام فى عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل[2]

صور عنترة بعد ذلك عبلة فى وضع اجتماعى يتميز بالرفاهية والتنعم فى قوله:

تمسي وتصبح فوق ظهر حشية وأبيت فوق سراة أدهم ملجم

وهى قضية تناولها غيره من شعراء الجاهلية فى وصف المرأة، ولكن الجديد المتميز الذى أتى به الشاعر هنا هو جعله وضع عبلة الاجتماعى مقابلا لوضعه هو، فبدأ فى عرض مقارنة بينه وبينها، بحيث يجمع بين موقفه وفخره بأنه فارس يمتلك فرسا من صفته كيت وكيت حملا على فروسيته، وبين وضعه العام المقابل لعبلة، وهنا نجد أن تصويره لتنعم عبلة، ما هو إلا مدخل جيد لبيان وضعه هو وفخره بفروسيته. وقد وفق فى هذا تماما، سواء من حيث خصائص الفخر المرافقة له والمنطبقة عليه، أو من حيث بيان وضع محبوبته ومدحها، أو من حيث وصف الفرس، وكذلك فى صنعته فى الوسيلة الانتقالية العضوية التى تربط هذا كله بعضه ببعض، ويعتبر هذا الجزء الذى يجمع بين الوصف والفخر والمدح من أدق ما قاله الشاعر وانفرد به فى صنعته دون سواه.

القسم الثالث: يقول:[3]

يا شاة ما قنص لمن حلت له حرمت على وليتها لم تحرم

(١) تجارب فى نقد الشعر.

(٢) شرح المعلقات السبع ٩.

(٣) فى البيت السادس والخمسين عند الزوزنى، والتاسع والأربعين عند التبريزى، والرابع والستين عند الأعلم، والتاسع والخمسين عند ابن الأنبارى، والسبعين فى الجمهرة.

فبعث جـــاريتى وقلت لهــــا اذهبى فتجسسى أخبارهـــــــا لى واعلمى
قـــالت رأيت مـــن الأعـــادى غـــرة والشاة ممكنــــة لمـــن هـــو مرتـــم

فنجد هنا أن ما ذكره عن محبوبته التى عبر عنها بالشاة (وفى رواية انها امرأة أبيه) وإرسال رسول لها للتجسس ومعرفة أخبارها، ومحاولة الوصول إليها، وهل هى على استعداد لذلك؟، وما مدى تمتعها ومنعتها فى قومها. أقول ان ما ذكره الشاعر من ذلك ليس منتشرا عند شعراء الجاهلية، بل ظهر بصورة اوضح عند الشعراء الإسلاميين ومن جاء بعدهم مثل عمر بن أبى ربيعة وبشاربن برد وأبى نواس، بل والمتنبى، ولنا وقفة عند الأبيات فى الحديث عن التقييم العلمى للنص.

٤ - صورة القتال:

فبعد انتهاء الشاعر من تصوير الناقة، تحدث فى سته أبيات عن بعض صفاته الأخلاقية، ثم شرع فى تصوير القتال الذى تجسده صورتان عامتان:

الأولى: صورة العدو والاشتباك معه.

الثانية: صورة الفرس.

أولا: صورة العدو

وقد ركز فيه الشاعر على وصف عدو فرد مقاتل كخصم له فى عدة مواقف أو عدة صور تشكل جزئيات من صورة العدو بعامة.

قال: [1]

وحليـــل غانيــــة تـــركت مجـــدلا تمكــــو فريصتــــه كشدق الأعلـــم
سبقت يـــداى لـــه بعاجـــل طعنــــة ورشاش نافـــذة كلـــون العنـــدم [2]

(١) فى البيت الثانى والأربعين عند ابن الأنبارى والتبريزى، والأربعين عند الزوزنى، والسادس والأربعين عند الأعلم، والخامس والأربعين عند الشنقيطى والرابع والخمسين فى الجمهرة.

(٢) فى رواية الأعلم: «بمارق طعنة».

وقال:[1]

ومدجج كره الكماة نزاله	لا ممعن هربا ولا مستسلم
جادت يداى له بعاجل طعنة	بمثقف صدق الكعوب مقوم
برحيبة الفرغين يهدى جرسها	بالليل معتس الذئاب الضرم
فشككت بالرمح الأصم ثيابه	ليس الكريم على القنا بمحرم
فتركته جزر السباع ينشنه	ما بين قلة رأسه والمعصم
ومشك سابغة هتكت فروجها	بالسيف عن حامى الحقيقة معلم
ربذ يداه بالقداح إذا شتا	هتاك غايات التجار ملوم
لما رآنى قد نزلت أريده	أبدى نواجذه لغير تبسم
فطعنته بالرمح ثم علوته	بمهند صافى الحديدة مخذم
عهدى به مد النهار كأنما	خضب البنان ورأسه بالعظلم
بطل كأن ثيابه فى سرحة	يحذى نعال السبت ليس بتوأم

فالعدو الثلاثى يبدو فى ثلاثة مواقف بنتائجها:

الأول: حليل الغنية ـــــــــــــ جادت له كفى ....

الثانى: محارب مدجج بالسلاح ـــــ قتلته بالرمح وتركته جزر السباع.

الثالث: حامى الحقيقة الجسورصاحب الخبرات والمكانة ـــ قتلته بالرمح ثم علوته.[2]

---

(۱) فى البيت السادس والأربعين عند الزوزنى، والثامن والأربعين عند ابن الأنبارى، والثالث والخمسين عند الأعلم، والثانى والأربعين عند التبريزى، والثانى والخمسين عند الشنقيطى، والستين فى الجمهرة.

(۲) فى الأبيات السابقة عند الزوزنى والشنقيطى «جادت له كفى»، وفى البيت الخامس عندهما يتضمن «حسن بنانه والمعصم»، كذلك أسقط الزوزنى البيت الثالث، وعند ان الأنبارى فى البيت السادس «ومسك سابغة»، وعند الزوزنى كذلك البيت التاسع قبل الثامن، والبيت الأخير عند الأعلم السابع فى الترتيب. وفى هامش التبريزى: «بعده (بعد الرابع) فى منتهى الطلب:

أوجرت ثغرته سنانا لهذما ‏ ‏ ‏ برشاش نافذة كلون العندم

ص ۲۹۸

ويقول الشارح: «بعده (ليس بتوأم) فى الجمهرة. (=)

فالموقف الأول - الصورة

صورة رجل له مكانة لدى النساء، وهى قيمة اجتماعية هامة فى ذلك الزمن، مما يعنى جماله وقلته ومكانته وقدراته الشبابية ونحو ذلك. والتشبيه فى البيت الأول يحتوى الخصائص نفسها التى تميز تشبيه عنترة، فنجد الاتجاه الخداع فى «تركت مجدلا»، فى حين أن المشبه هنا هو الصفير نتيجة انصباب الدم من الكتف حيث موضع الطعنة، والمشبه به الصفير المنبعث من شدق الأعلم (المشقوق الشفة العليا) عندما يتحدث، فوجه الشبه هنا هو الصوت، أو انبعاثة. وفى التشبيه الثانى نجد الاتجاه الخداع فى قوله «بعاجل طعنة» فى حين أن المشبه هنا هو لون لدم المندفع فى رشاش من موضع الطعنة، والمشبه به هو لون نبات العندم الأحمر، وبالتالى نرى الشاعر يتناول الصوت ثم اللون ، فمع تصويره للتجديل والطعنة العاجلة النافذة نجده يهتم بالنتيجة التى يراها، وهى خروج الدماء فى صوتها ولونها، وقد نجد هنا نوعا من الإمعان فى «دموية» الصورة. وقد أضاف الشاعرالاستعارة إلى التشبيه فى قوله: «سبقت يداى له بعاجل طعنة ..».

الموقف الثانى - الصورة

العدو هنا محارب مفتخر بسلاحه، لا يعرف الخور أو الهرب، واستخدم الشاعر الاستعارة فى قوله: «جادت له كفى»، وفى «يهدى جرسها»، مصورا قوة يده وصوت الطعنة، ثم صور ضربته بالرمح، ثم ختم الصورة بالكناية فى قوله: «فتركته جزر السباع ينشنه».

(=)

ولقد ذكرتك والرماح نواهـــل	منى وبيض الهند تقطر من دمى
فوددت تقبيل السيوف لأنهـــا	لمعت كبارق ثغرك المتبســـم

ص ٣٠٣

والبيتان لا يوجدان فى طبعة بولاق للجمهرة. وفى الديوان بعد البيت ٤٧ نجد البيت:

كما رآنى قد نزلت ....

جعله صاحب العقد الفريد آخر أبيات المعلقة !!

العدو هنا له مزايا كثيرة نسبها الشاعر إليه، فهو موكول إليه الحماية والدفاع عما يجب الدفاع عنه، ثم هو متسلح قوى التسليح، وهو - فوق هذا وذاك - مندمج اجتماعيا فى بيئته (الخبرة بلعب الميسر - كثرة شرب الخمر- يهين ماله فيها ...) وهذا دال على مكانته وسط هذا المجتمع. كذلك لم يخش ترجل عنترة عن فرسه لقتاله، بل أبدى له نواجذه، وهو بطل فى قومه، ورئيس فيهم مميزا بلباسه، لا نظير له، ومع هذا كله، فالشاعر نازله، وظل طول يومه يحاربه حتى تغلب عليه، بل علاه بالسيف علامة النصر، والتشبيه فى قوله:

* كأنما خضب البنان ورأسه بالعظلم *

فيه الخصائص نفسها السابقة: الاتجاه الخداع فى قوله «عهدى به»، والمشبه لون الدم المغطى لهذا الفارس القتيل، والمشبه به لون نبات العظلم وهو يخضب به. ونرى الاتجاه «الدموى» نفسه وخصائصه، كذلك نجد ذلك فى التشبيه فى البيت الأخير. وبالتالى فجوهر تشبيهات الشاعر فى هذا المجال هو الدم - اللون، والدم - الصوت.

كذلك نجد أن الشاعر ركز فى تصويره لبطولتة وبطولة عدوه على الناحية الفردية - المنازلة من ناحية، ومدح العدو المبالغ فيه من ناحية أخرى، وهما أمران يتميز بهما الشاعر، فهو يشارك الشعراء الجاهليين فى وصف القتال والخيل بعامة، لكنه انفرد دونهم بما أشرت إليه.

ثانيا: صورة الفرس

كما رأينا فى تصوير الشاعر للناقة - نراه فى تصويره للفرس على مستويين

١ - المستوى العام.

٢ - المستوى الخاص.

الفرس يختلف عن الناقة، لأنه مرتبط بالنزعة البطولية، والتصوير القتالى عند الشاعر، كما أنه مرتبط بموقف إنسانى خاص فى شخصيته. ولئن كانت الناقة قاسما مشتركا عند عنترة وغيره، فالفرس هنا خاص بالشاعر، لا من حيث

تصويره كفرس، وإنما من علاقته العاطفية الإنسانية به كما سنرى.

١ – المستوى العام فى خطوتين تصويريتين:

الأولى: الارتباط البطولى العام، قال الشاعر فى الحديث عن عبلة:(١)

تمسي وتصبح فوق ظهر حشية	وأبيت فوق سراة أدهم ملجم
وحشيتي سرج على عبل الشوى	نهد مرا كله نبيل المحزم

فالخطوة الأولى فى وصف الفرس تبدأ من علاقته البطولية بالشاعر نفسه فى إظهار وضعه الاجتماعى المقابل لوضع عبلة، مما ظهر فى الكناية فى الشطرة الثانية من البيت الأول، وكذا الشطرة الأولى من البيت الثانى. فهذه الصفات تربط بين الشاعر وفرسه برباط بطولى عام، لم يدخل بعد فى الحيز الإنسانى المميز، أو الفروسى الخاص، فصفات الفرس ترد إلى الفارس نفسه فى حقيقة الأمر، وما مدح الشاعر لفرسه إلا مدحا لنفسه بالفروسية والبطولة.

الخطوة الثانية فى وصف العرض هى الارتباط البطولى التفصيلى، يقول:(٢)

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك	إن كنت جاهلة بما لم تعلمى
إذ لا أزال على رحالة سابح	نهد تعاوره الكماة مكلم
طورا يجرد للطعان وتارة	يأوى إلى حصد القسى عرمرم

فالحديث البطولى عن الفرس بدأ من عبلة أيضا، ولكن وصف الشاعر لفرسه هنا – بالإضافة إلى حديثة عن ارتباطه به وصفاته وقوته – نقلنا إلى تصوير بعض دخائل المعركة فنرى التجريد للطعان، ونرى حصد القسى، مما يجعلنا نتخيل بعضا من تشكيلات القتال فى المعركة الجاهلية من خلال هذا التصوير،

---

(١) فى البيت العشرين عند الزوزنى وابن الأنبارى والتبريزى، والرابع والعشرين عند الأعلم، والثالث والعشرين عند الشنقيطى، والحادى والثلاثين فى الجمهرة.

(٢) فى البيت الرابع والأربعين عند التبريزى وابن الأنبارى، والثامن والأربعين عند الأعلم، والثانى والأربعين عند الزوزنى، والسابع والأربعين عند الشنقيطى والخامس والخمسين فى الجمهرة، وفيها «هلاسألت الحى»، وبعد البيت الأول:

لا تسأليني وإسألي بي صحبتي	يملأ يديك تعففي وتكرمي

وأنظر هامش التبريزى ص ٢٩٤

ووصف الفرس وبيان قدراته المتعددة. ثم يقول:[1]

والخيل تقتحم الخبار عوابسا   من بين شيظمة وآخر شيظم

حيث يصور قوة الخيل وتنوعها، وإقدامها أثناء المعركة.

٢ – المستوى الخاص:

وهنا ينشأ الشاعر في الانتقال شيئا فشيئا من التصوير البطولي العام للفرس – المقاتل .. إلى التصوير الشخصي الإنساني مكلمي للفرس – المقاتل، فيقول في[2] أبياته المشهورة:

---

(١) في البيت السبعين عند الزوزني، والثالث والسبعين عند ابن الأنباري، والسابع والسبعين عند الأعلم، والخامس والسبعين عند التبريزي، والسابع والسبعين عند الشنقيطي، والرابع والتسعين في الجمهرة.

(٢) في البيت الخامس والستين عند الزوزني، والثامن والستين عند إبن الأنباري، والثالث والسبعبن عند الأعلم، والحادي والسبعين عند التبريزي، والثاني والسبعين عند الشنقيطي، والثالث والثمانين في الجمهرة. ونجد الشطرة الأخيرة عند الأعلم: «أو كان يدري ما جواب تكلمي» وعند ابن الأنباري: «أوكان لوعلم الكلام مكلمي» وفي الجمهرة بعد «لبان الأدهم»:

كيف التقدم والرماح كأنها   برق تلألأ في السحاب الأركم؟
كيف التقدم والسيوف كأنها   غوغا جراد في كثيب أهيم؟
فإذا اشتكى وقع القنا بلبانه   أدنيته من سل غضب مخذم

وفي رواية البطليوسي:

يدعون عنتر والسيوف كأنها   إيماض برق السحاب الأركم
يدعون عنتر والدماء سواكب   تجري بفياض الدماء وتنهمي
يدعون عنتر والفوراس في الوغى   في حومة تحت العجاج الأقتم
يدعون عنتر والرماح تنوشني   عادات قومي في الزمان الأقدم

وأنظر هامش التبريزي ٣٠٩ – ٣١٠ ويذكر الشارح أن بعد البيت الثالث في المتن في الجمهرة:

آسيته في كل أمر نابا   هل بعد أسوة صاحب من مذمم
فتركت سيدهم لأول طعنة   يكبو صريعا لليدين وللفم
ركبت فيه صعدة هندية   سمحاء تلمع ذات حد لهذم

ص ٣١٢

ولكن نجد أن الأبيات السابقة بعد قوله: تسربل بالدم، أي بعد البيت الثاني لا الثالث =

يدعـــون عنتـــر والرمـــاح كـأنهـــا أشطـــان بئر فى لبـــان الأدهـــم
مـــازلت أرميهـــم بثغـــرة نحـــره ولبانـــه حتى تسربـــل بالـــدم
فـــازور مـــن وقـــع القنـــا بلبانـــه وشكـــا إلى بعبـــرة وتحمحـــم
لـو كـان يدرىمـا المحـاورة اشتكى ولكـان لـو علـم الكـلام مكلمى

حيث تحول الفرس هنا إلى مشارك إنسانى أو إنسى، أو زميل مقاتل يشكو، مما يدل على تجاوز الشاعر مستوى الوصف البطولى العام، إلى المستوى الفروسى الأنسانى العميق فى بيان العلاقة بينه وبين فرسه، ولم يصل الشاعر إلى هذا المستوى فجأة، بل فى تطور أو تصاعد تدريجى، بدءا من الإصابة العادية إلى هذه اللفتة الإنسانية على النحو: الرماح كأنها أشطان بئر فى لبانه ---> ما زلت أرميهم بثغرة نحرة --->لبانه يتسربل بالدم ---> أزور من وقع القنا --->شكا إلى بعبرة وتحمحم ---> يكاد يعلم المحاورة ليشكو ---> يكاد يعلم الكلام ليتكلم.

ويعتبر هذا التصوير دليلا عن مستوى العلاقة العاطفية بين الإنسان والحيوان بعامة، ولا شك أن عنترة لم يكن يهتم بفرسه الذى يحارب على ظهره فحسب، بل جعله صديقا ورفيقا، وقد كان لعنترة أكثر من فرس، يقول ابن الأعرابى المتوفى ٢٣١هـ: «عنترة بن عمرو بن معاوية، أفراسه: الأغر والأدهم وابن النعامة .. ويقال: كان له فرس يقال له الأبجر».[1] ومن ضمن معاملة عنترة للفرس معاملته للإنسان، بيانه أن الثواب والإحسان يشملان الحيوان كذلك، يقول الدكتور عبد الغنى زيتونى: «وثواب الله وإحسانه لا يقتصران على الإنسان وحده، بل هما – فى رأى عنترة – يعمان الحيوان أيضا، فيقول فى فرسه الأغر:

جـــزى الله الأغرجـــزاء صدق إذا مـا أوقـدت نـار الحـروب[2]

ونجد أن الشاعر استخدم حواسه اليقظة فى إثراء صوره ومكوناتها، فنجد

= فى طبعة بولاق من الجمهرة.

(١) كتاب أسماء الخيل وفرسانها ١٢٠ – ١٢١

(٢) الوثنية فى الأدب الجاهلى ٢٢٣.

الحركة والصوت واللون والشكل والرائحة والطعم، مما جعله يصل بتشبيهاته إلى مستوى يستحق التقدير.

ويمكن للناقد أن يضيف إلى ما قلناه ما يراه جديرا بالذكر نتيجة دراسته.

ب - القيمة - الموسيقا - الايقاع

تبدأ موسيقا النص، أو البناء الموسيقى للنص من الحرف وتنتهى بالقافية[1] ويدخل فى تكوين هذه الموسيقا كل ما فى النص من محتوى منصهر داخله، وقد استخدم الشاعر بحر الكامل، وهو من البحور الشائعة فى العصر الجاهلى، يقول الدكتور محمد عونى عبد الرءوف: «إذا نظرنا إلى الأشعار التى قيلت قبل الإسلام، وجدنا أنها نظمت غالبا فى أبحر أربعة هى: الطويل والوافر والكامل والبسيط ..».[2] وتتنوع الموسيقا الشعرية فى المعلقة حسب كل ما هو موضوع لتأمل الشاعر بما فى ذلك المعانى والتراكيب اللغوية والبلاغية، مما يجعلها تتميز بخواص معينة فى موسيقاها دون سواها، وهذه الخواص الفريدة تشكل ظاهرة إيقاعية فريدة. وبدراسة المعلقة من الناحية الموسيقية وجدنا أن البنية الموسيقية الإيقاعية فيها تتميز بصفتين هما: التعادلية والتقابلية، فالإيقاع الموسيقى العام للنص يظهر بخواصه المميزة من خلال هاتين الظاهرتين: ظاهرة الإيقاع التقابلى، وظاهرة الإيقاع التبادلى الحوارى.

تبدو الظاهرة الأولى فى الآتى حيث نجد نوعا من التقابل التساؤلى بين الشطرة الأولى والثانية باستخدام الاستفهام المتكرر فى نقطتى «هل» يليهما فعلان: «غادر» و «عرفت»، بينهما «أم» التى تفيد التخيير، مما ولد إيقاعا تقابليا مميزا بين الشطرتين فى قوله:

هل غادر الشعراء من متردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

ثم نجد نفس الإيقاع التقابلى، ولكن بصورة مختلفة فى تكرار «دار عبلة»،

---

(١) راجع كتابنا الموسيقا الشعرية، وكتابنا الزمان والمكان ٢٧٠ وما بعدها.

(٢) بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ٩٥.

والنداء والأمر فى قولـه

يـــا دار عبلـــة بالجـــواء تكلمى وعمى صباحـــا دار عبلـــة واسلمى

ونجد إيقاعا تقابليا آخـر يولـده المعنى والمكـان فى:

وتحل عبلة بالجـواء .... وأهلنا بالحزن ....

ويسستمر الإيقاع التقـابلى:

حييت من طلـل .. .. أقوى وأقفر ....

حلت بأرض الزائريـن .... أصبـح عسرا على طلابها ....

علقتها عـرضا .... أقتل قومها ....

زعما .... ليس بمزعـم ....

ولقد نـزلت .... فلا تظنى غيـره......... ....

أهلها بعنيزتيـن .... أهلنا بالغيلم........ ....

أزمعت الفـراق .... زمت ركابكـم.......... ....

ويؤدى هذا الإيقاع التقـابلى إلى نـوع من الموسيقـا الحواريـة التبادليـة بيـن الشاعر ومحبوبته على النحـو:

هى: حلت بـــــأرض الزائريـــــــن هـــو: أصبــح طلابهــــا عسرا ...
هى: علقتهـــــا عـــــــرضا هـــــو: يقتـــــل قومهــــــا
هى: يزعــــم أهلهـــا ذلك طمعـــا هـــــو: ليس ذلك بصحيــــــح
هى: تربـــــع أهلهـــا بعنيزتيــــن هـــــو: أهلـــــه بالغيلـــــم..

فتكاد الموسيقا بإقاعيها المختلفين تشكل حـوارا بيـن طرفيـن.

ويلعب الطباق والجناس دورهاما فى إظهـار هـذا الإيقـاع، ولابـد مـن قـراءة الأبيات بتأن حتى نشعـر بـه، لأنـه إيقـاع بطىء بعض الشىء، فالشطرة الواحـدة كلها تقريبا تتقابل الشطرة الثانية كلها تقريبا فى هذا الإيقـاع. ولـو قارنـا المطلـع الطللى لعنترة بمطلع طللى آخر للبيد مثلا من معلقته لوجدنا أن الإيقاع يختلـف، فلبيد يقول:

عفت الديـــار محلهـــا فمقامهـــا بمنى تأبـــد غولهـــا فرجامهـــا
فمدافـــع الريـــان عـــرى رسمهـــا خلقـا كمـا ضمـن الـوحى سلامهـا

دمن تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها
رزقت مرابيع النجوم وصابها ودق الرواعد جودها فرهامها
من كل سارية وغاد مدجن وعشية متجاوب إرزامها
فعلا فروع الأيهقان وأطفلت بالجلهتين ظباؤها ونعامها
والعين ساكنة على أطلائها عوذا تأجل بالفضاء بهامها
وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها
أورجع واشمة أسف نؤورها كففا تعرض فوقهن وشامها
فوقفت أسألها وكيف سؤالنا صما خوالد ما يبين كلامها
عريت وكان بها الجميع فأبكروا منها وغودر نؤيها وثمامها[1]

فمع أن القصيدة من البحر نفسه، لكن الإيقاع يختلف، حيث نجد عند لبيد إيقاعا سريعا متتابعا، يلعب تكرار القافية فى اللفظ السابق لها دوره، وكذا حروف العطف الفاء التى تدل على هذا التتابع السريع، ولا نجد ذلك الإيقاع التبادلي الموجود عند عنترة. ونجد فى قصيدة عنترة استخدام أداة النداء فى قوله «يادار» الذى يدل على الألفة والتقارب الممهد لهذا الإيقاع الحوارى المميز، وكأن الشاعر ينادى على من يخاطبه بعد ذلك.

بعد ذلك تتخذ موسيقا العبارة والبيت شكلا آخر هادئا ينم عن الحزن، وما يترتب على مراقبة الشاعر لرحيل محبوبته وقومها فى الأبيات التالية لذلك، وتعتمد هذه الموسيقا الحزينة على نقط ارتكاز فى الألفاظ والعبارات: أزمعت الفراق – زمت ركابكم – ليل مظلم – ماراعنى – سودا كخافية الغراب ... مما يولد إيقاعا هادئا حزينا – كما قلت – يدل على موقف الشاعر من الرحيل والفراق وكأننا نسمع نايا يعزف مصاحبا هذا الموقف.

تستمر الموسيقا هادئة، ولكن يختفى اللحن الحزين ليحل محله لحن آخر نتيجة تحول الشاعر إلى النسيب، وما يتضمنه هذا النسيب من عذوبة الريق، ورائحة الروضة الجملية، ووصف مياه الأمطار بعد سقوطها، مما يولد إيقاعا ناعما جميلا، وكأن مجموعة من الآلات الوترية بما فيها الكمان تعزف لنا لحنا هادئا من خلال ما نستنشقه من عبير الروض، وعبق الجو بعد سقوط الأمطار،

---

(١) شرح المعلقات السبع ١٢٥ - ١٣١

وقد ساعد على إيجاد هذه الموسيقا الهادئة الألفاظ والعبارات: روضة أنف - غيث قليل الدمن ليس بمعلم - كل بكر حرة - قرارة كالدرهم - سحا وتسكابا - يجرى الماء، لم يتصرم، حتى الذباب شارك فى هذا اللحن الهادى وكأننا نسمع طنينة فى آذاننا، ونراه فى صورته المكررة حركة وصوتا كما رآه الشاعر، كما أن اقتصار صورة محدده على الذباب وحده أضاف إيقاعا مميزا، كما نجد أن استخدام اسم الفاعل: بارح، الشارب، المترنم، المكب، والتكرار الجميل فى «يحك ذراعه بذراعه» أديا دورهما فى هذا الإيقاع.

يعود بعد ذلك الإيقاع الموسيقى التقابلى فى الأبيات التالية، كذلك يقوم الطباق بين «تمسى وتصبح»، والمقابلة بين «تمسى وتصبح» من ناحية و «أبيت فوق سراة أدهم» من ناحية أخرى، وبين ما سبق وبين «وحشيتى سرج على عبل الشوى» بدور فعال فى هذا الإيقاع، ثم الاستفهام والتقابل فى «هل تبلغنى دارها شدنية؟» و«لعنت بمحروم الشراب». وفى ذلك الاستفهام نشعر بالأمل الذى يراود الشاعر لرؤية محبوبته بعد هذا الوصف، كما لو كان خاتمة لحنية لسيمفونية. ووصف الشاعر لعبلة وما يقابله من موقفه هو، ووصف حالة ووضعه البطولى ولد هذا النوع من الإيقاع التقابلى الموسيقى، وهو نفس الإيقاع الذى شعرنا به فى حديث الشاعر عن الطلل.

بعد ذلك نجد أن الاستطراد فى أوصاف الناقة وتصويرها ولد نوعا من الإيقاع السريع الوثاب، نتيجة تتابع التشبيهات، وتركم الصور الجزئية بعضها وراء بعض، واستخدام أدوات التشبيه، فنجد: خطارة، غب السرى - زيافة - وكأنما - تأوى له - كما أدت - يتبعن قلة رأسه - وكأنه حدج - صعل يعود - كالعبد ذى الفرو - شربت بماء - أصبحت - تنفر عن - وكأنما تنأى - كلما عطفت - بركت على - كأنما بركت - وكأن ربا أوكحيلا - حش الوقود به - من ذفرى غضوب - جسرة - مثل الفنيق - ونتيجة لهذا التتابع تحول الإيقاع - كما أشرت - إلى إيقاع سريع، فكأننا ننصت فيه لمجموعة من آلات ضبط الإيقاع تتابع فى أصواتها.

يعود الإيقاع التقابلي مرة أخرى كسابق عهده في الأبيات بعد ذلك:[1]

أثني على بما علمت فإنني	سمح مخالقتي إذا لم أظلم
وإذا ظلمت فإن ظلمي باسل	مر مذاقته كطعم العلقم
ولقد شربت من المدامة بعدما	ركد الهواجر بالمشوف المعلم
بزجاجة صفراء ذات أسرة	قرنت بأزهر في الشمال مفدم
فإذا شربت فإنني مستهلك	مالي وعرضي وافر لم يكلم
وإذا صحوت فما أقصر عن ندى	وكما علمت شمائلي وتكرمي

فنجد الإيقاع التقابلي:

أثني على	فإنني ....
سمح مخالقتي	إذا لم أظلم ....
إذا ظلمت	فإن ظلمي باسل ....
شربت من المدامة	بعدما ركد ....
زجاجة صفراء	قرنت بأزهر ....
إذا شربت	مستهلك مالي ....
مستهلك مالي	عرضي وافر ....
إذا صحوت	ما أقصر عن ندى........ ....

ويبدو هذا الإيقاع التقابلي بموسيقا معينة، ولكن ينضاف لها هنا شيء آخر يولده المعنى، وهو موقف الشاعر «الوسط» بين الضدين، بين الإفراط والتفريط. وقد لعب أسلوب الشرط بأداته «إذا» خاصة دورا هاما في إيجاد هذا الإيقاع مع استخدام التوكيد «بأن» مع إسنادها إلى ضمير المتكلم، وبالتالي نجد الموقف

(١) بدءا من البيت السادس والثلاثين عند إبن الأنبارى والتبريزى، والأربعين عند الأعلم، والتاسع والثلاثين عند الشنقيطي، والسابع والأربعين في الجمهرة، والبيت الأول – في رواية الزوزني – «إن تغدفي دوني القناع فإنني».... ويضيف الأعلم والتبريزى والشنفيطى قبل الأبيات كلها البيت:

إن تغدفي دوني القناع فإنني — طب بأخذ الفارس المستلئم

وفي الجمهرة بعد البيت الثاني:

ولقد أبيت على الطوى وأظله — حتى أنال به لذيذ المطعم

وفي رواية: «كريم المأكل»، وإنظر هامش التبريزى ٢٩٠.

«التعادلى» قد أضيف إلى الموقف التقابلى مما أثرى الموسيقا وقواها وميزها. كذلك نجد أن الشاعر مهد بذكر عبلة فى قوله أثنى على لا لذاتها، وإنما لكى يبدأ فى الفخر، وهذا الفخر موجه إليها، وذلك من عادة الشعراء الجاهليين أن يوجهوا فخرهم إلى امرأة ما. ويكرر نفس الموقف بادئا بصيحة:[1]

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك	إن كنت جاهلة بما لم تعلمى
إذ لا أزال على رحالة سابح	نهد تعاوره الكماة مكلم
طورا يجرد للطعان وتارة	يأوى إلى حصد القسى عرمرم
يخبرك من شعد الوقيعة أننى	أغشى الوغى وأعف عند المغنم[2]

ويستمر الشاعر بعد ذلك فى فخره ببطولته ووصف نزاله مع عدوه وتنكيله به - كما بينا فى موضع سابق - والموسيقا الشعرية هنا يتنازعها جانبان: الأول المعارك البطولية ووصف الطعنات والدماء والخيل ونحو ذلك مما يشكل لحنا صاخبا عنيفا، والثانى الموقف المتسامى الأخلاقى عند الشاعر، والموقف الوسط أو «التعادلى» الذى أشرنا إليه والذى يشكل لحنا هادئا يكون خلفية موسيقية للحن السابق تحيط به وتمتزج، وكذلك انفردت موسيقا الأبيات هنا بأنها جمعت بين قعقعة الرماح وضربات الأسياف وصهيل الخيل وصوت سنابكها وصفير الدماء المندفعة من جسد العدو المثخن .. وبين التعفف والاعتدال والتسامى الأخلاقى سواء فى السلوك أم فى معاملة الحيوان ونحو ذلك، والذى ولد هذين الاتجاهين قوتان اكتنفتا الشاعر وأثرتا فيه وصبغتا شعره بتأثيرهما: القوة الأولى هى ما نراه من البدء بالفخر بالمقابلة بين وضعه ووضع عبلة الاجتماعى الذى أشرت إليه بالإضافة إلى بدء هذه الأبيات التى أوردناها بقوله:

---

(١) فى البيت الرابع والثلاثين عند ابن الأنبارى والتبريزى، والثامن والأربعين عند الأعلم الذى يرويه «هلا سألت القوم»، والثانى والأربعين عند الزوزنى، والسابع والأربعين عند الشنقيطى والخامس والخمسين فى الجمهرة، وفيها بعد البيت الأول:

لا تسألينى واسألى بى صحبتى	يملأ يديك تعففى وتكرمى

وانظر هامش التبريزى ٢٩٤.

(٢) فى هامش التبريزى: «بعده فى مختار الشعر الجاهلى»:

فأرى مغانم لو أشاء حويتها	ويصدها عنى الحيا وتكرمى

ص ٢٩٦

«أثنى على بما علمت»، وتكرار ذلك فى قوله «إن كنت جاهلة بما لم تعلمى» فليست المسألة مسألة فخر فحسب، كنا أنها ليست مجرد التوجه بهذا الفخر إلى امرأة ما أو المرأة بعامة، وإنما نرى الشاعر وكأنه يرى محبوبته لا تدرى عنه شيئا سوى أنه عبد، وأنه يحاول القتال وإظهار الشجاعة والبطولة ليجعل أباه يلحقة بنسبة، ثم الفوز بها زوجة له آخر الأمر، ولذا يريد أن يخبرها شيئا «لاتعلمه»، يريد أن يظهر لها جانبا آخر من أخلاقه «جاهلة به»، وهو الجانب العفيف المترفع من ناحية والجانب الوسط أو التعادلى من ناحية أخرى. ولذلك كان لعبلة تأثير كبير على الشاعر من جميع نواحيه، يقول الدكتور شوقى ضيف: «تكاملت الفروسية عند عنترة، فلم تصبح فروسية حربية فحسب، بل أصبحت فروسية خلقية سامية، فيها الحب الطاهر العفيف الذى يجعل من المحبوبة مثلا أعلى، والذى يرتفع صاحبه عن الغايات الجسدية الحسية إلى غايات روحية تنم عن صفاء النفس ونقاء القلب، وفيها التسامى عند الدنايا والنقائص الذى يملأ النفوس بالأنفة والإباء والعزة والكرامة، والحس المرهف والشعور الدقيق..».(١) لذلك كان للبدء بالتعبيرين «أثنى على بما علمت فإننى» و«إن كنت جاهلة بما لم تعلمى» دور هام فى إظهار ما أشرت إليه. ويعتبران بداية لما سيأتى من تصوير المعركة وضجيجها، وكأنهما لحنان بدأ الشاعر بهما سيمفونية البطولية الرائعة، وهذا ما تميز به وانفرد.

هناك نقطة أخرى مرتبطة بذلك على نحو ما، فقد رأينا الشاعر يبالغ فى إظهار قوة عدوه، ويخصص معاركه للمنازلة الفردية، فقد كان عدوه فى هيئة فرد واحد متميز، له صفات متعددة، وكأن المعركة التى خاضها الشاعر منازلة بين فردين فقط للفوز بشىء أو الحصول على جائزة، كذلك بالغ الشاعر فى إظهار التنكيل بعدوه والتركيز على دموية الوصف فى تناوله للطعنات والدماء ولونها وصوتها ... إلخ، على نحو ما رأينا. إذن لابد أن يكون هناك قوة أخرى شكلت هذا الاتجاه المنفرد، قوة أخرى غير إظهار البطولة فى المعارك والفخر بالتسامى الأخلاقى، قوة تضاف إليهما، هذه القوة هى نوع من استمداد العاشق

(١) تاريخ الأدب العربى للدكتور شوقى ضيف ١ : ٣٧٤.

قوته من «روح» محبوبته أو «ريحها»، فهو الوحيد الذى يقاتل أمامها، يقاتل منافسه ومنازله ويرديه، وكأنها معركة خاصة به يستعرض الشاعر فيها أمام محبوبته قوته لقهر عدوه للفوزبها زوجة، فقوته تأتى «بدفع» منها، واستمداد من «وجودها»، فلو لم تكن عبلة «حاضرة» فى ذهن الشاعر أثناء قتاله وفخره بهذا القتال ما اتخذ وضعة البطولى هذه النزعة الفردية فى المنازلة. وهذا ما يميزه عن شعراء آخرين يتحدثون عن بطولاتهم دفاعا عن قبيلتهم، أو ضمن معركة عامة يخوضونها. ويفسر هذا الموقف العنترى الخاص ما نراه من اقتتال الذكور أمام الإناث فى عالم الحيوان، فيقاتل ذكر آخر طمعا فى الفوز بالأنثى آخر الأمر، تلك الأنثى التى تقف وتراقب النزال، ولذلك يستمد الذكر قوته من وجودها. ولربما لا ينجح فى الغلبة على خصمة لو لم تكن موجودة، وهذه ناحية معنوية معروفة فى عالم الرياضة والمنافسات فى المباريات، حيث يكون للمراقب المشجع دور هام فى رفع كفاءة اللاعب - وهكذا ... وكذلك تخيل عنترة عبلة إلى جواره تدفعه، ومن «ريحها» استمد قوته، وكذلك جعل تركيزه على الفردية فى المنازلة أمامها فالشاعر يستطيع «إيجاد الشخص» داخل النص إن لم يكن موجودا فى الواقع، فلا فرق عند الشعراء بين حضور الشخص الفعلى أو عدم حضوره، لأنه يستطيع «إيجاده» كما قلت، وهكذا فعل عنترة، ولذا يوجه إلى محبوبته الحديث والنداء ويسألها ويناقشها .. إلخ، وليس الموقف الشعرى هنا أن الشاعر «يتخيل»، بل هو يمعن فى هذا التخيل حتى يتحول إلى حقيقة وكأنه يراها أمامه بالفعل، فتعبير «يتخيل» عند الشعراء يعنى «وجود»، وليس كما عند غيرهم. ويؤيد ذلك قوله فى البيتين اللذين لم يروا فى أغلب الطبعات والشروح - و«ذكرتك» هنا تعنى وجدتك، أو رأيتك:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل ... منى وبيض الهند تقطر من دمى
فوددت تقبيل السيوف لأنها ... لمعت كبارق ثغرك المتبسم

وهذا أيضا يؤكده ما حدث للشاعرين: توبه بن الحمير وجميل بثينة فيما يروى أبو سعيد الأندلسى المتوفى ٦٨٥ هـ: «كان توبة قد رحل إلى الشام، فمر ببنى عذرة، فرأته بثينة فجعلت تنظر إليه، فعز ذلك على جميل، فقال: هل لك فى الصراع؟ فقال: ذلك إليك، فشدت عليه بثينة ملفحة مورسة فائتزر بها،

ثم صارعه – فصرعه جميل، ثم قال له: هل لك في النضال؟ فقال نعم، فناضله جميل، ثم سابقه فسبقه، فقال له توبه: يا هذا! إنما تفعل هذا بريح هذه الجالسة، ولكن اهبط إلى هذا الوادى لتعلم، فهبط، فصرعة توبة ونضله وسبقه»[1] هذه القوة السحرية العشقية الغامضة شيء لا يعرفة إلا العشاق عندما تكون محبوباتهم إلى جوارهم، فتضاعف قوتهم، والشعراء يستطيعون إيجاد هذه القوة بتخيل أن محبوباتهم إلى جوارهم – كما قلت – أو استمدادها من شيء يذكرهم بهن من وشاح أو أى شيء آخر يكون في حوزتهم وقت قتالهم، وبذلك صبغت موسيقا الأبيات بالصبغة القتالية الفردية العنيفة، أو المبارزة الشخصية التى نسمع من خلالها صليل سيفين، أو صوت تعانق رمحين وحر أنفاس المتقاتلين، ثم سقوط الجسد على الأرض، وصفير انبجاس الدماء ... كل هذا في تابع جزئيات الموقف من خلال العبارات والألفاظ: حليل غانية – تركت مجدلا – تمكو فريصته – شدق الأعلم – سبقت يداى – عاجل طعنة .... إلخ، مع تتابع التشبيهات الصوتية واللونية والحركية التى تمتزج بالإيقاع التبادلى أو التقابلى، فنجد:

هلا سألت الخيل	إن كنت جاهلة ....
إن كنت جاهلة	إذ لا أزال..............................
طورا يجرد للطعان	وتارة يأوى ....
أغشى الوغى	وأعف عند المغنم ....

وبعد تتابع الإيقاع القتالى في وصف المنازلة الممزوجة بالدماء والرماح، تهدأ الموسيقا وتخفت لينتقل الشاعر إلى وصف عبلة، ولكن ما يزال الإيقاع التبادلى موجودا، فنجد:

يا شاة ما قنص .. حلت لـ...........	حرمت على ....
حرمت على	ليتها لم تحرم ....
بعثت جاريتى .. تجسسى	لى واعلمى ....
رأيت غرة	والشاة ممكنة ....

(١) نشوة الطرب ٢ : ٥٤٧.

وقد لعب الحوار فى «قلت وقالت»، وكذا فعل الامر فى «اذهبى وتجسسى واعلمى ..دورا فى إيجاد هذا الحوار التقابلى.

يقول الشاعر بعد ذلك[1]:

نبئت عمـــرا غيـــر شاكـــر نعمتى	والكفـــر مخبثـــة لنفس المنعـــم
ولقـــد حفظت وصاة عمى بـــالضحى	إذ تقلص الشفتـــان عـــن وضح الفـــم
فى حومـــة الحـــرب التى لا تشتكى	غمراتهـــا الأبطـــال غيـــر تغمغـــم
إذ يتقـــون بى الأسنـــة لـــم أخـــم	عنهـــا ولكنى تضايـــق مقـــدمى

نجد نفس الحوار التقابلى:

نبئت عمرا غير شاكر	والكفر مخبثة لنفس المنعم ... .
ولقد حفظت	إذ تقلص الشفتان ....
تشتكى الأبطال	كررت غير تغمغم ....
يتقون بى الأسنة	لم أخم عنها ....

ثم يقول:

لمـــا رأيت القـــوم أقبـــل جمعهـــم	يتذامـــرون كـــررت غيـــر مذمـــم
يدعـــون عنتـــر والرمـــاح كأنهـــا	أشطـــان بئر فى لبـــان الأدهـــم
مـــازلت أرميهـــم بثغـــرة نحـــره	ولبانـــه حتى تسربـــل بالـــدم
فـــازور مـــن وقـــع القنـــا بلبانـــه	وشكـــا إلى بعبـــرة وتحمحـــم
لـو كـان يـدرى مـا المحـاورة اشتكى	ولكـــان لـــو علـــم الكـــلام مكلمى

فيزداد الإيقاع عنفا والموسيقا يسيطر عليها اللحنان: اللحن القبلى فى الإقبال والتذمر وصيحات القتال، والدعوى إلى مشاركة عنترة، واللحن الفروسى الذى يتمثل فى تصوير فرسه وحركته والطعنات فيه، وكأننا نسمع صهيله وشكواه

---

(١) فى البيت الستين عند الزوزنى، والثالث والستين عن ابن الأنبارى والتبريزى، والثامن والستين عند الأعلم، والسابع والستين عند الشنقيطى، والخامس والستين فى الجمهرة، حيث تضيف والتبريزى قبلها الأبيات:

لما سمعت نداء مـرة قد عـلا	وابنى ربيعة فى الغبـار الأقتـم
ومحلماً يسـعون تحت لوائهم	والموت تحت لواء آل محلم
أيقنت أن سيكون عند لقائهـم	ضرب يطير عن الفراخ الجثم

وصوت سقوط الرماح عليه، ونشعر بذلك الإيقاع الجميل الحزين عندما يتناول الشاعر الحوار بينه وبين فرسه، ونجد كلمة «لبان» المكررة تلعب دورا فى هذا الإيقاع، وأيضا تكرارا «شكا» و«اشتكى» والتعبير بين المتقابلين لفظا وترتيبا: «لو كان ..» و«لكان لو ..»، وإستخدام الشرط المتكرر فى الشطرتين من البيت الأخير.

ثم يقول:[1]

ولقد شفى نفسى وأذهب سقمها	قيل الفوارس ويك عنتر أقدم
والخيل تقتحم الخبار عوابسا	من بين شيظمة وآخر شيظم
ذلل ركابى حيث شئت مشايعى	لبى وأحفزه بأمر مبرم
ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر	للحرب دائرة على ابنى ضمضم
الشاتمى عرضى ولم أشتمهما	والناذرين إذا لم القهما دمى
إن يفعلا فلقد تركت أباهما	جزر السباع وكل نسر قشعم[2]

---

(١) فى البيت السبعين عند ابن الأنبارى، والتاسع والستين عند الزوزنى، والثامن والسبعين عند الأعلم، والسادس والسبعين عند الشنقيطى والتبريزى الذى أورد البيت الثانى قبل الأول، والثالث والتسعين فى الجمهرة.

(٢) فى رواية التبريزى «قلبى» بدل لبى فى البيت الثالث، وفى روايته وابن الأنبارى «ولم تكن» بدلا من «لم تدر» فى البيت الرابع.

ويذكر محقق ابن الأنبارى فى الهامش «روى الزوزنى بعده (بعد البيت الثالث) ثلاثة أبيات:

إنى عدانى أن أزورك فاعلمى	ما قد علمت وبعض مالم تعلمى
حالت رماح ابنى بغيض دونكم	وزوت جوانى الحرب من لم يجرم
ولقد كررت المهر يدمى نحره	حتى اتقتنى الخيل بابنى حذيم

ويضيف المحقق: «والأول والثانى هما البيتان الأخيران من هذاه القصيدة، أما الأخير فلم يرد فى رواية ابن الأنبارى ..» أ هـ ص ٣٦٣»، ويبدو أن المحقق رجع فى رواية الزوزنى إلى طبعة محمد محى الدين عبد الحميد، لأن الطبعات الأخرى من رواية الزوزنى لا تحتوى هذه الأبيات الثلاثة.

وفى رواية الأعلم نجد الشطرة الأخيرة:

«جزرا لخامعة ونسر قشعم»

كذلك نجد فى الجمهرة بعد البيت الأخير:

ولقد تركت المهر يدمى نحرة	حتى اتقتنى الخيل بابنى حذيم

فنرى نفس الإيقاع:

شفى نفسى	قيل الفوارس ....
الخيل تقتحم	ما يبين شيظمة ....
ذلل ركابى	أحفزه بأمر مبرم ....
خشيت بأن أموت	ولم تدر للحرب ....
الشاتمى عرضى	ولم أشتمهما ....
الناذرين	إذا لم القهما ....
إن يفعلا	فقد تركت أباهما ....

ونجد أيضا أن الألفاظ وألوان الطباق لها دور فى تكوين هذا الإيقاع، وبالإضافة إلى اللحن الهادى المصاحب لنهاية المعلقة فى الشفاء وذكر الموت ونحوهما.

فى الأبيات التى تناول الشاعر فيها الحديث عن قتاله الفردى مع عدوه، وكذلك الفخر ببطولاته، نلاحظ إيقاعا بطوليا منفردا، لكن هذا الانفراد لم يكن – فى نفس الوقت – مستقلا عن الجماعية القبلية، لأن هناك إيقاعا بطوليا آخر يتمثل فى القبلية وتبعية الشاعر لقبيلته، وهذا الإيقاع الأخير يتداخل مع الأول ليشكلا معا اللحن البطولى العام للنص. وهنا لا يمكن القول بأن فخرالشاعر منصب على نفسه فحسب، لأن الشاعر جعل نفسه ضمن قومه، فالحرب حرب قبيلتين، والخصم الفرد المنازل يمثل جيشا، أو قبيلة على عادة المنازلة فى ذلك الزمن، كذلك نجد تساؤل عنترة التعميمى: هل سألت الخيل؟ وبيان أطوار

إذ تبقى عمرو وأذعن غدوة	حر الأسة إذ شرعسن لدلهم
يحمى كتيبته ويسعى خلفها	يفرى عواقيها كلدغ الأرقم
ولقد كشفت الخدر عن مربوبة	ولقد رقدت على نواشر معصم
ولرب يوم قد لهوت وليلة	بمسور ذى رباقين مسدم

ص ٣١٦ – ٣١٧.

وفى هامش التبريزى يقول المحقق: «والبيت الأول فى «مختار الشعر الجاهلى» قبل البيت ٧٨، ويقول: «بعده (البيت قبل الأخير) فى الجمهرة ومنتهى الطلب:

أسد على وفى العدو أذلة	هذا لعمرك فعل مولى الأشأم

ص ٣١٥.

القتال وأنواعه بين المتخاربين، واشتراك الشاعر: «إذ يتقون بى الأسنة»، والتلبية الجماعية: «لما رأيت القوم». «يدعون عنتر». «وقيل الفوارس» ونحو ذلك، ولذا نقول إن الفخر الجاهلى لا ينقسم، ولا يختص بقبيلة أو فرد، لأن الفرد عنصر داخل قبيلته على نحو ما بينا فى كتاب آخر[1] فصلة عنترة بقبيلته صلة «عضوية» وليست صلة تبعية سلبية أو فردية منفصلة. واستطاع الشاعر أن يحقق ذاتيه وتفرده من خلال تلك الجماعية كما بينا وهذا مما تميز به.

هناك ناحية أخرى كان لها تأثير فى موسيقا النص، انفرد بها الشاعر، وتلك هى تكرار الدعوة إليه أو مطالبته بالقتال، ثم وصول ذلك إلى أن يكون شفاء من مرض، فتجد نوعا من التطور القتالى الذاتى لدى الشاعر يتصاعد ويتطورعلى النحو التالى:

فى حومة الحرب التى تشتكى غمراتها الأبطال غير تغمغم

ثم

إذ يتقون بى الأسنة لم أخم عنها ولكنى تضايق مقدمى

ثم

لما رأيت القوم أقبل جمعهم يتذامرون كررت غير مذمم

ثم

يدعون عنتر والرماح كأنها أشطان بئر فى لبان الأدهم

ثم

مازلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه حتى تسربل بالدم

وأخيرا:

ولقد شفى نفسى وأبرأ سقمها قيل الفوراس ويك عنتر أقدم

فنجد الإيقاع البطولى يتصاعد شيئا فشيئا: حومة الحرب ، تشتكى الأبطال منها، لكن الشاعر لا يهمه ذلك – استدعاء القبيلة له لاتقاء أسنة الأعداء – القوم يقبلون داعين إلى القتال – اشترك معهم – يدعو المحاربون عنترة باسمه

---

(١) انظر الزمان والمكان ١ : ١٠٦.

لأنهم يعلمون أنه يريد القتال ولا يستطيعون الحرب دونه - اشتراكه في الحرب وشجاعته - تحول ذلك كله إلى شفاء له من مرض، فأصبح السلم سقما والحرب شفاء .. وقد ساعد على ذلك تطور العبارات والألفاظ واختيارها: تشتكي غمرامها الأبطال - يتقون بى الأسنة - أقبل جميعهم يتذامرون - كررت - يدعون عنتر - الرماح كأشطان البئر - يرميهم بثغرة نحره - الدم - قول الفوارس أقدم ! - الشفاء من السقم. ونتذكر في هذا المقام الشاعر طرفة بن العبد عندما يقول:

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني عنيت فلم أكسل ولم أتبلد[1]

وهذا الاتجاه - اتجاه تلبية الدعوة إذا القبيلة نادت على من يحارب - موجود في الشعر الجاهلي، لكن عنترة امتاز بتحديد اسمه، فلم يناد المحاربون على فتى ! وظن أنه المقصود، بل دعوه باسمه «يدعون عنترا» فكأنه هو الوحيد لاسواه قادر على الدفاع عن قبيلته. وهي درجة أقوى من مجرد الإحساس بأنه هو المقصود فحسب. ولذلك فالإيقاع البطولي المستمر في هذا الجزء من النص يتشكل ويتنوع. ويحتوي على أكثر من لحن مما يدل على عبقرية الشاعر في استخدامه بكل ما من شأنه أن يثري موسيقا القصيدة وينوعها ويميزها عن سواها.

ج - القيمة - كلية النص - عضويته

بعد أن تناول الناقد عناصر النص الأساسية، أو أركان الصياغة الأولية. وهي اللفظ والعبارة في المستوى الأول لهما، ثم الصورة والموسيقا. ورأى أن هذه العناصر جميعا متداخلة ومتشابكة في العمل الفني، وكل يتأثر بالأخر ويؤثر فيه، فمن الطبيعي أن ينتقل إلى خطوة أهم، وهي بحث الظواهر الكلية أو العضوية في النص، بمعنى آخر البحث عن كلية النص، ومدى تحقق العضوية فيه، كائنا ما كان تكوينها ونوعها أو شكلها. يقول أستاذنا الدكتور محمد زكي العشماوي: «إن الشعر هو في جوهرة إدراك عاطفي للحقيقة، وإن غايته أن يعرض التجربة

(١) ديوان طرفة - شرح سيف الدين الكاتب ١٩.

الأنسانية عرضا خياليا، لا موضوعيا أو منطقيا، ومن ثم جماليا، بمعنى أنه يعطينا قيما فنية، ويبصرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية، ليس كما هى فى خضم الحياة، ولكن بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحد أو شكل عضوى... »[1]

وتؤدى دراسة الأبنية التي يحتويها النص إلى الوصول إلى الحضور الكلى للنص، بمعنى الوصول إلى كل ما يمكن استحضاره فى هذا النص أمامنا، أى أن أمامنا الآن جميع عناصر هذا النص، محددة بأدوارها على حدة أولا، ثم مع العناصر الأخرى ثانيا. وكيف يتصاعد الدور الكلى لجميع العناصر معا شيئا فشيئا نحو التقييم الحقيقى الذى يستحقه النص. وبالتالى تكون الأبنية الأساسية للنص هى:

١ – البناء اللغوى أو البنية اللغوية للنص:[2]

وهنا نأتى إلى دور اللغة فى المرحلة النهائية – مرحلة توحيد النص وصهر أجزائه معا، يقول أستاذنا الدكتور العشماوى أيضا إن هناك «روابط تجعل اللغة أوثق بالشعر منها بالمنطق، بحكم كونها مستودعا للإحساس والصورة والإيقاع والفكر، وظل الكثيرون ينفرون نفورا واضحا من فكرة التوحيد بين اللغة والشعر، وفى رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل معا، هذا إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع، فما قصرناها تحكيماً على ما يدعى باللغة الملفوظة، ولا حذفنا منها تحكيماً عنصر النبرة والإشارة، وإذا فهمناها بكامل قوتها، أى إذا فهمناها فى واقعها من حيث هى فعل الكلام نفسه، فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات، ولا ظننا أن الإنسان يتحدث وفقا للمفردات، إن الإنسان العادى يتحدث كالشاعر، فلا يفصل ولا يقسم، ولا يحجب الفكر والمنطق عن الإحساس والنبرة والصورة..»[3]

وبالتالى، فاللغة – كما يقول –: «صورة إشارة، أو هى إشارة للصورة ذاتها،

---

(١) الرؤية المعاصرة ١٥.

(٢) فى البنية اللغوية للقصيدة الجاهلية انظر كتابنا الزمان والمكان ٢ : ٢٤٦.

(٣) الرؤية المعاصرة ١٤٤– ١٤٥.

وبالتالى صورة ذات لون موسيقى وغناء، وهى نتاج عضوى للخيال ...»[1]
لذلك فإن ترابط عناصر الصورة والموسيقا - كما عرضنا - وتفاعل كل منهما بالآخر، إذا حقق الهدف منه نقول حينئذ إن البناء اللغوى للقصيدة محكم وظاهر وأدى دوره تماما، وكما قلنا فى موضع آخر: «إذا نظرنا إلى الوضع اللغوى برمته فى القصيدة الشعرية الجاهلية، رأينا أن لغة الشاعر تشكل بنية حية قائمة بذاتها، والمقصورد بالبنية هنا - كما قلنا - ليس بنية منفصلة لها تكوينها بمعزل عن العمل الفنى، بل هى بنية حية لأنهامرتبطة بعناصر القصيدة بوشائج محكمة تماما كما يرتبط الجسم بأعضائه، هى بنية لا يمكن انتزاعها على حدة، ولكن يمكن إظهارها على حدة. فالعلاقات اللغوية نستطيع أن نضع أيدينا عليها. ولكن ليس يعنى هذا أن نجردها من علاقتها ببقية عناصر القصيدة الأخرى، لسبب بسيط، وهو أن هذه اللغة جاءت أصلا لخلق هذه العناصر ودعمها ثم الاختفاء وراءها، تماما كما يدرس عالم الأحياء الجهاز العصبى أو الدورى للجسم البشرى على حدة، فى حين أ نه لا يمكن فصله عن تكوين جسم الإنسان ...»[2] وهذا يعنى أنه لا توجد بنية لغوية منعزلة تدرس على حدة، فإذا وجدنا أن الصور المبتدعة تمتزج بالموسيقا الإيقاعية المميزة، وأن الشاعر استطاع تحقيق ذلك وإظهاره لنا فى صنعته الفنية فى شكل لغة، فالبنية اللغوية للقصيدة إذن موجودة حية متكاملة، لأننا أثناء دراستنا للصورة الشعرية، أو الموسيقا الشعرية نقول: قال الشاعركذا، ونجد عباراته ولغته هى التى تمكننا من فهم هذين العنصرين على أكمل وجه. يقول ت. س إيليوت: «إن استخدام الكلمات فى الشعرمن أصعب الأمور، إذ على الشاعر أن يستخدم الكلمات من أجل غايتين قد لا تتفقان، وهما: غاية الموسيقى وغاية المعنى الذى يحكم التركيب اللغوى ..»[3]
وهنا نرى كيف تتداخل العناصر الفنية المختلفة فى الصنعة الشعرية لتكوين التركيب اللغوى العام للنص. وبالتالى نقول إن على الناقد أن يدرس المراحل الثلاث الآتية التى تمر بها اللغة فى القصيدة وهى:

---

(١) المصدر نفسه ١٤٥.

(٢) الزمان والمكان ٢ : ١٤٦.

(٣) فائدة الشعر وفائدة النقد ١٢.

١ - مرحلة استخدام الشاعر لمفرداته بمعانيها الشائعة المستخدمة فى ذلك الوقت.

٢ - مرحلة استخدام الشاعر لمفرداته وعباراته استخداما خاصا له علاقة بالنص فقط. وهو ما أشرنا إليه فى جدليات النص.

٣ - مرحلة استخدام الشاعر للغته كبنية حية متفاعلة مع العناصر الأخرى، تؤدى دورها فى إظهار هذه العناصر وتفاعلها مع بعضها البعض، والاختفاء وراءها.

يقول الدكتور كمال أبو ديب: «لا يكون ثمة من كبير جدوى فى تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية، أو الإيقاع الداخلى، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكرى أو العقائدى .. إلخ، إذ أن أيا من هذه العناصر فى وجوده النظرى المجردعاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدى مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة فى بنية كلية...»[1] ولذلك تسهم اللغة - كما نرى - فى خلق وحدة ما للعمل الفنى، لأن جميع مكوناته لا تظهر إلا فى قالب لغة.

٢ - البناء الهيكلى [٢]

٣ - البناء العضوى - الوحدة الزمنية للقصيدة الجاهلية[٣]

وقد تناولنا هذين البناءين بالتفصيل فى كتب أخرى، ويمكن للناقد أن يطبقهما على نص معلقة عنترة ليستخرج نتائجه كما يرى. كذلك يمكن للناقد أن يضيف - حسبما يرى - مايجده مفيدا فى تقييم النص.

---

(١) فى الشعرية ١٣.

(٢) أنظر فى البناء الهيكلى كتابنا: «الصنعة الفنية فى شعر المتنبى» ٤١١ وما بعدها. (٣) كتابنا الزمان والمكان - الجزء الثانى.

(٣) انظر كتابنا «الزمان والمكان - الجزء الثانى».

٣ - مرحلة التقييم البيئى - الحضارى للنص

مهما يقل فى أمر الشعر، فهو تعبير عن عصره وبيئته وحضارته فى القديم والحديث ولذلك تعتبر النصوص الشعرية الجاهلية وثائق تصويرية رائعة للبيئة الجاهلية، ونقصد بالبيئة هنا الطبيعة بكل ما تشمل بما فيها النبات والحيوان، ولكن لا بد من الوضع فى الاعتبار أننا ننظر إلى «قيمة بيئية» داخل نص، وليس مجرد مظاهر بيئية داخلة فيه، أى أننا ننظر إلى تلك المظاهر «داخل عمل فنى» خضع لرؤية الشاعر وتأملاته وانتقاءاته ونحو ذلك، فالشاعر يعطينا الطبيعة من خلال ذاته، وبالتالى فهذه المدركات الطبيعية أو البيئية تمتزج بصنعة القصيد، ولذا فهى تضيف لهذه القصيدة قيمة جديدة على الناقد تبيانها، أى أن الناقد ينظر إلى بيئة خاصة مستمدة عناصرها من البيئة الخارجية، ولو لم يكن الوضع هكذا لتساوى الشاعر وغير الشاعر فى وصف بيئته. وفى هذا الامتزاج بين الشاعر وبيئته فائدة للنص من ناحية، ولرؤيتنا من ناحية أخرى. ويدخل ضمن تصوير الشاعر الزمان والمكان - الجزء الثانى حضارة عصره بكل ما تشمل، وبالتالى كان لإلمام الناقد بعلوم الحيوان والنبات ومعرفته بالصناعات والحرف والتطورات الاجتماعية ونحو ذلك مهم غاية الأهمية فى تقديرة لقيمة النص من هذه النواحى.

إذا نظرنا إلى معلقة عنترة بن شداد نستطيع أن تحدد للناقد من وجهة نظرنا الطريق التى يسير فيها ليحقق ما ينبغى من إظهار تلك القيمة البيئية التى تتكون من أربع قيم:

أ - القيمة - الطبيعة الجمادية.

ب - القيمة - الحيوان والنبات.

ج - القيمة - الصناعات والحرف.

د - القيمة - العادات والتقاليد.

وهى قيم أساسية، وقد يرى الناقد إضافة قيم أخرى مثل القيم السياسية أو الثقافية حسبما يرى، وحسبما يوجد فى النص. وتلك القيم قد تتداخل ويرتبط

بعضها ببعض.

أ - القيمة - الطبيعة الجمادية

وتشمل المظاهر الطبيعية الأرضية: كالجبال والأطلال وعلاقة ذلك بطبيعة البيئة الصحراوية من جفاف وخشونة وما أدت إليه من تنقل ورحلة.

وقد اكتسبت الأطلال عند عنترة رؤية زمنية فى التفرقة القدرية بين الأحباب وإبعادهم عن بعضهم البعض، كذلك اقترنت برؤية مكانية، أى بيان البعد المكانى بين الشاعر ومحبوبته وصعوبة الوصول إليها ونحو ذلك.

كذلك نجد أنواع السحب والأمطار والأراضى اللينة (الخبار) بجانب الأرض الصلبة وهكذا ...

كذلك نجد أسماء المواضع والأماكن سواء التى حل بها الشاعر أم عبلة، وقد يكون البعد المكانى متخيلا، ولكن المهم أن هذه الأماكن دخلت إلى القصيدة واكتسبت لدى الشاعر فى قصيدته شيئا جديدا لا يوجد لها خارجها، على نحو ما رأينا فى التصوير الفنى والموسيقا، وهلم جرا ...

ب - القيمة - الحيوان والنبات

أولا: الحيوان

نجد فى المعلقة الآتى:

١ - الناقة أو الإبل بعامة والأسود منها، ثم ما ينسب إلى «شدن»، ثم حركاتها فى مشيتها وخطوها وأجزاء جسمها، وبعض خواصها ووسائلها فى الدفاع عن نفسها، ومدى تبعيتها لراعيها، وصوتها الذى تصدره عند بروكها، بل وعرقها ولونه وموضع خروجه. وصفات الفحل منها، وما يتعرض له من عراك وكدام.

٢ - الفرس أو الخيل بعامة، فنجد خيل القتال الضخمة (شيظمة)، وكيف تنقسم حسب الواجبات القتالية داخل المعركة (الطعان–حصد القسى ..) ثم نجد وصف عنترة لفرسه الخاص من حيث لونه ولجامه، ومتانة أطرافه

وشده أسره، وسرعته، وانتقاله فى خفة أثناء القتال، وتصوير جلده فى المعركة وإصابته، ثم تصويره للعلاقة الخاصة المميزة بينه وبين فرسه هذا من خلال جرحه وشكاته إليه.

٣ – النعام وصفاته سواء فى شكله ولونه، أم فى حركاته وعاداته فى سيرة، ومراعاته لبيضه، وطريقة حضانته له ونحو ذلك.

٤ – الهر الوحشى وتعرضه للإبل أثناء سيرها ليلا، بالإضافة إلى صفاته وشكله، وخواصه فى الدفاع عن نفسه.

٥ – حيوانات أخرى مثل السباع والذئاب والشاه والغزلان والظباء وبعض صفاتها.

ويلحق بتصوير الحيوان تصوير الشاعر لبعض الطيور مثل الغراب الأسحم والنسر والقشعم .. وكذلك الذباب من الحشرات.

ثانيا: النبات

فنجد وصف الروضة الغناء، وما فيها من نباتات وزهر فواح، ثم حب الخمخم والعندم والعظلم والعلقم والأقصاب وقد أشرنا – من خلال عرضنا للتصوير الفنى عند الشاعر – إلى مدى تمثله للصوت واللون والملمس والحركة ونحو ذلك، مما يجعل شعره صورة حية للطبيعة، وكأننا نراها داخل هذه المعلقة، وهذا هو الشاعر فى أعماقة – أو هو – كما يقول الشاعر الألمانى العظيم فردريك شيلر –: «حارس الطبيعة» أو «إما أن يكون شعره تعبيرا عن الطبيعة، وإما أن تكون وظيفته البحث عنها والحنين المتصل إليها، ومحاولة العودة بالإنسانية إلى عالم بسيط ...»[1] وبساطة صور عنترة فى معلقته سواء فى صورة البلاغية المحدودة، أو فى صورة العامة أو الكلية، دالة على قيمة شعره وعبقريته فى التصوير بعيدا عن التعقيد والتكلف، وهذه البساطة يراها كثير من النقاد سطحية أو دالة على قصور الأفق وعدم التعمق. وهذا غير صحيح البته، بل عدم تفهم لطبيعة الشعر الجاهلى أصلا. فنظرة الشاعر الجاهلى للطبيعة لم

(١) الرؤية المعاصرة ١٠٣.

تكن سطحية أبدا، وهناك فرق بين قيمة الصور البسيطة الدقيقة التى تدل على عمق النظرة، وبين سطحية التصوير نفسه، لأن صدق الإحساس هو ما نراه عند هذا الشاعر فى أبسط صوره.

فكثيرا - كما يقول أستاذنا الدكتور العشماوى -: «ماتستخف عقولنا بالعمل البسيط، ونرى أنه لا يرتفع إلى المستوى الذى تتطلبه أفكارنا المعقدة، وحياتنا المصطنعة، ونحاول أن نخفى ما استطعنا إعجابنا بالعمل البسيط الذى سوف يتسرب على الرغم منا إلى نفوسنا، مهما أردنا تغطيته أو السخرية منه، سوف يتسرب إلى نفوسنا إحساس بالإعجاب بهذا العمل البسيط، مهما حاولناالغض منه ..»[1] ويقول: «إذا قارنا الشعر الحديث بالشعر القديم، لا من حيث الصياغة استعملها كل منهما، ولكن من حيث الروح، فإننا نرى الشىء الذى يلمس نفوسنا فى الشعر القديم هو الطبيعة أو صدق الإحساس، أو البساطة ...»[2] وقد حقق عنترة بن شداد الأمرين: تصوير الطبيعة، والبساطة فى تعبيره.

ج - القيمة - الصناعات والحرف

من خلال معلقة عنترة بن شداد نستطيع تكوين صورة لا بأس بها عن بعض المظاهر الحضارية فى ذلك الوقت منها الصناعات والحرف ونحوهما. فمن تتبعنا لهذه المظاهر نجد:

١ - وجود بعض الأدوات والأوانى المستخدمة لحفظ الأشياء مثل فارة المسك.

٢ - إستخدام العملات المعدنية المسكوكة مثل الدرهم، وقد ورد ذكر الدراهم فى القرآن الكريم[3] ومنها ما هو لامع مستدير، يقول الباحث واضح الصمد: «استعمل أهل الجاهلية فى العربية الجنوبية النقود فى تعاملاتهم، استعملوا نقودا سكت من ذهب، ونقودا سكت من فضة، وأخرى سكت

(١) المصدر نفسه ١٠١.

(٢) المصدر نفسه ١٠٤.

(٣) صورة يوسف - الآية ٢٠.

من نحاس ومن معادن أخرى..»[1]

٣ – قدح النار وإشعالها باستخدام الحجارة أو الزنـد.

٤ – استخدام الحشايا والمطارف للراحة والاتكاء عليهـا.

٥ – صناعة أنواع سروج الخيل واللجم وما يربطها مـن أحزمـة والمصنوعـات الجلدية بعامة.

٦ – صناعة الأحداج والهوادج وما يحيط بهـا مـن أستـار وأقمشة.

٧ – استخدام الفراء كغطاء للجسم وتصنيعـه.

٨ – استخراج القطران، واستخدامه وتسخينه لأغراض متعددة بإشعـال الحطب وصنع القماقم التى يوضع فيهـا.

٩ – وجود أنواع من أوانى الخمر وزجاجاتها، وشكل أقداحها وأباريقها ... إلخ.

١٠– استخدام أنواع مختلفة من أسلحة القتال، مثل السهـام والرمـاح الحديديـة القويـة الكعـوب، والـدروع وسيورهـا التى تربـط بهـا إلى الجسـم، وكـذا السيوف المعدنية واستيرادها من الهنـد[2]

١١– تجارة الخمر وما يرتبط بها مـن تقاليـد.

١٢– دبغ الجلود و قرظها، واستخدامها فى المصنوعـات الجلديـة مثـل النعـال، ومنها أنواع لا يستخدمها إلا عليـة القـوم.

١٣– استخدام الآبار وطريقة رفع الدلاء منها، والأدوات المستخدمة لذلك مثـل البكرة والحبال.

١٤– ارتداء الثياب الفخمة الفضفاضة التى يرتديها الـرؤساء والزعمـاء..

وهنا يستطيع الباحث أن يكون فكرة عن الطور الحضارى الذى مر به العصر الجاهلى إلى حد ما من خلال هذه المعلقة، وهذا يدلنا على قيمة الشعر الجاهلى

---

(١) الصناعات والحرف ٢٢٣ – ٢٢٤.

(٢) انظر المصدر السابق ٥٠١ وما بعدها.

من الناحية الحضارية وأهمية دراسة ذلك.

د - القيمة - العادات والتقاليد

يعكس العمل الفنى صورة من تقاليد العصر ومجتمع الشاعر وعادته الاجتماعية، فقد دخلت هذه التقاليد بصورة ما من الصور إلى هذا العمل الفنى عن طريق استخدام الشاعر لها، وبالتالى فهى تعتبر عنصرا من العناصر التى تدل على ذاتية الشاعر فى اهتمامه بها وإيرادها من خلال صورة وصنعته الفنية، ومن ناحية أخرى تدل على «حداثة» الشاعر فى نقله صورة صادقة لما يسود عصره من تلك التقاليد والعادات. وتلك هى «الحداثة» فى رأى ت. س. إليوت الذى يرى أن هذه الحداثة «لاتكمن فى الصورة التى تشكل فيها فننا الشعرى، بل فى قدرة الشاعر على الإحساس بعصره.»[1]، بل هى - كما يرى إليوت أيضا - «أنها شىء يجعل الشعر يقف بذاته وليس بما حوله...»[2]

لئِن نظرنا إلى معلقة عنترة نجد أنها تصور جانبا من عصرها بتقاليده بالإضافة إلى ما سبقت دراسته منها، فنجد:

١ - وضع «الظلم» فى الجاهلية، أو «الظلم» بتعبيره الجاهلى لا الإسلامى، ورد العدوان بالعدوان، وعدم الرضى بالذل أو الهوان.

٢ - التباهى بمعاقرة الخمر والإسراف فى ذلك، وما يختص بتاجرها، ورايات الخمارين، وقد أصبح شرب الخمر مما يمدح به حتى العدو حتى إن الشاعر وصل بذلك إلى الدلالة على قيمة اجتماعية لابد من المشاركة فيها.

٣ - التباهى بلعب الميسر والخبرة فيه، وهذا أيضا من علامات الاندماجية الاجتماعية.

٤ - التباهى بالكرم وصون العرض والشرف.

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ١٨ - ١٩.

(٢) المصدر نفسه ١٩.

٥ – التباهى بالقيم القتالية من شجاعة ودفاع عن النفس والحمى، وما يرتبط بذلك من وسائل قتالية مثل الكر والفر، وتقسيم الجيش، وتوزيع الغنائم، والمنازلة الفردية ونحو ذلك.

٦ – استخدام الأعاجم أو غير العرب فى الرعى.

٧ – إن كانت كلمة «الأجذم» تدل على ذلك المرض المعروف – لا مجرد اليد المقطوعة – فهذا يعنى وجود هذا المرض وقتئذ وانتشاره.

٨ – أية استنتاجات أخرى يراها الناقد، ويضيفها إلى ما سبق تقييمه.

من هذا العرض يمكن أن نقول إن معلقة عنترة بن شداد تعتبر وثيقة تاريخية اجتماعية حضارية بيولوجية بيئية، بالإضافة إلى كونها وثيقة أدبية ولغوية .. ويعتمد إظهار تلك النواحى على قدرة الناقد فى تقييم النص من هذه النواحى، كذلك رأينا فى حديثنا عن الصورة الشعرية والموسيقا كيف أصبحت هذه القيم الحضارية والبيئية عناصر هامة فى الإبداع الشعرى عند الشاعر.

٤ – مرحلة التقييم العلمى للنص

وهنا نصل إلى مرحلة تعتبر نهائية فى دراسة النص، وهى الإجابة عن السؤال: ما قيمة النص من الناحية التوثيقية؟ وكأننا نعود إلى مرحلة التوثيق العلمى مرة أخرى، ولكن هنا تنضاف النتائج الفنية التى لم نكن قد عرفناها، وبالتالى تمتزج الناحيتان: الفنية والعلمية فى هذا التقييم، فكأننا هنا أقرب إلى الحكم منا إلى التوثيق – ولذا تكون دراسة النص من هذه الناحية كالآتى:

توثيق مبدئى – دراسة النواحى الفنية للنص – تقييم علمى – حكم.

وقد تناولنا – على سبيل المثال – عنصر الروايات المختلفة لنص المعلقة، فكان لا بد من معرفة هؤلاء الرواة، ومما نشر من رواياتهم للنص، وعدد الأبيات وترتيبها .. إلخ، لأن ذلك يضع بين أيدينا صورة شبه حقيقية موثقة للمعلقة بأبياتها .. إلخ، مما يؤثر فى تكوين الصور الشعرية وأنواعها، وكذا الموسيقا

وتطورها وتنوعها من ثم تؤدى دراسة هذا التقييم الفنى للنص على ضوء التوثيق السابق إلى نتائج جديدة قد تعيد النظر فى هذا التوثيق، وتقديمه فى شكل تقييم علمى جديد فى مرحلة منفصلة .. وهكذا.

عندما ننظر إلى نص المعلقة كما عرضناه نجد اتفاقا واختلافا فى الأبيات من حيث وجودها أصلا، أو ترتيبها، أو تكوينها. وهذا قد يثير لدى الباحث نوعا من التشكك أو الرفض، ولكن للإجماع أو لاتفاق الغالبية قوته فى التوثيق لا شك، ولكن لا يمكن للناقد أن يقطع برأى أكيد فى المسألة، نظرا لعدم وجود دليل قاطع، ولكنه يستند إلى حاسته النقدية، ويقول يغلب كذا.

عندما ننظر إلى المقطع الطللى للنص نجد أن أغلب الرواة يتفقون على بدايته بقوله:

هل غادر الشعراء من متردم؟	أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

فى حين أن هناك روايات أخرى تبدأ الطلل بقوله:

أعياك رسم الدار لم يتكلم	حتى تكلم كالأصم الأعجم
ولقد حبست بها طويلا ناقتى	أشكو إلى سفع رواكد جثم
هل غادر الشعراء من متردم	أم هل عرفت الدار بعد توهم
دار لآنسة غضيض طرفها	طوع العناق لذيذة المتبسم

أو قوله:

يا دار عبلة بالجواء تكلمى	وعمى صباحا دار عبلة واسلمى

ولكن يغلب أن المطلع الأول[1] هو الصحيح للأسباب:

أولا: أن الترتيب الثانى مخالف للأغلبية بما فيه مبدأ القصيدة.

ثانيا: أن البدء بأعياك لا يأتى عادة فى الشعر الجاهلى إلا بعد ذكر الدار نفسها أولا، أو البحث عنها، وبالتالى نرى أن مكان هذه الأبيات - لو كانت صحيحة الرواية أصلا - بعد النداء فى «يا دار»، ثم «تكلمى»، لأن الشاعر قرن أعياك بعدم الكلام بعد أن ناداها.

---

(١) أقصد بكلمة «المطلع» الأبيات الأولى من القصيدة، و«المبدأ» البيت الأول فقط.

ثالثا: أن التساؤل: هل غادر الشعراء .. لا محل له وسط الأبيات، كذلك معرفة الدار بعد التوهم تأتى دائما قبل السؤال والنداء والدار ومعرفتها. وخاصة أن تشبيهها بالقصر يأتى بعد أبيات أخرى، أما ذكر السفع الرواكد وما يشبهها فقد تأتى فى أى مكان.

لذا يغلب على هذه الأبيات نوع من الاضطراب فى الترتيب، أو يتشكك فى وجودها أصلا. والذى يؤيد هذا أن البيت: «ولقد حبست» .. ورد عند الأعلم فى مكان أخر.

والذى نلاحظه أيضا أن رواية الجمهرة أغلبها مخالف للإجماع، فنجد أنها تضيف لما سبق:

وتظل عبلة فى الخزور تجرها   وأظل فى حلق الحديد المبهم

وأتشكك فى وجود هذا البيت أولا، وفى مكانه – إن وجد – ثانيا، للأسباب:

أولا: مخالفة الإجماع.

ثانيا: مقارنة الشاعر بينه وبين عبلة، أو بين وضعه الحالى وبين وضع عبلة لا محل له فى الأطلال التى تقتصر على ذكر البعدين : المكانى والزمانى فقط.

ثالثا: إن صح البيت فإن وضعه كان يجب أن يكون مع أبيات المقارنة بين الشاعر وبين عبلة الآتية فيما بعد.

رابعا: من حيث سياق المعنى والتصوير، فإن تناول الشاعر لعبلة بأنها تظل «فى كذا» ثم مقابلة ذلك بتصوير نفسه بأنه فى «حلق الحديد» بعيد تماما عن اتجاهات عنترة التصويرية فى النص حيث يصف نفسه بالشجاعة والإقدام وحرية الحركة، لا فى «حلق الحديد» الذى يدل على الأسر والذل أو العبودية، وهذا ما ينفيه الشاعر تماما، وأقصى ما وصل إليه هو تصوير البعد المكانى فى أنه لا يستطيع الوصول إليها ويبدو أن الذى وضع هذا البيت ونحله عنترة ظن أن الشاعر إذا تحدث عن عبوديته ورقه يكون أقرب إلى حاله، وهذا يدل على أنه لم يفهم النص وهنا نشعر بالانتحال. ويتكرر هذا الوضع كثيرا.

ونجد بعد ذلك تشبيها للناقة بالفدن أو القصر وسط الأطلال فى البيت:

فوقفت فيها ناقتى وكأنها فدن لأقضى حاجة المتلوم

فربما يكون البيت مقحما وسط الطلل، ولكن «قضاء حاجة المتلوم» ترجح صحته وصحة مكانه.

بعد أن صور الشاعر إبل المحبوبة الراحلة، أضافت الجمهرة الأبيات:

فصغارها مثل الدبى وكبارها مثل الضفادع فى غدير مفعم
ولقد نظرت غداة فارق أهلها نظر الحب بطرف عينى مغرم
وأحب لو أسقيك غير تملق والله من سقم أصابك من دمى

وهى أبيات يشك فيها أيضا للأسباب:

أولا: مخالفتها للإجماع.

ثانيا: من الناحية الفنية ليس هنات تلاؤم البتة فى تشبيه الإبل صغيرها وكبيرها بالدبى والضفادع، وذلك فى الاستطراد إلى الغدير المفعم، كما لم يعهد هذا التشبيه فى الشعر الجاهلى.

ثالثا: من الناحية الفنية أيضا نجد أن الأبيات السابقة، أو الأصلية تشكل اتجاها نفسيا يدل على المراقبة المتصلة بالرحلة، أو الإعداد لها، ولكن السياق هنا فى الأبيات الثلاث الأخيرة، ينبو عن هذا وخاصة فى البيت الأخير حيث يتحدث عن السقم الذى أصاب المحبوبة..

رابعا: ركاكة العبارة مما يغلب وضع الأبيات، وذلك فى قوله: نظرت، نظر المحب، بطرف عينى مغرم، وأحب لو أسقيك، سقم أصابك من دمى..

أما أوصاف ناقة الشاعر، والاستطرادات فيها، فلا غبار عليها، والبيت الذى أضافه عدة رواة، وهو:

أبقى لها طول السفار مقرمدا سندا ومثل دعائم المتخيم

يتلاءم مع أوصاف الناقة فنيا، كما أن أكثر من راو أورده، مع ذلك يذكر ابن الأنبارى أن هذا البيت لم يرد إلا فى رواية الأصمعى، وقد أتى به أبو عبيدة، ولكن فى مكان آخر كما يذكر ابن النحاس.

هناك بعض الاختلافات فى الألفاظ مثل «بركت على جنب الرداع» بدلا من «بركت علىماء الرداع»، وهذه الاختلافات طبيعية لتنقل النص رواية، مالم يكن تغيير العبارة أو اللفظ قد أثر على فهم المعنى تماما، أو علىموقفا أو قضية كما سنرى.

وقد أضاف - كما يروى ابن النحاس - أبو عبيدة بيتا قبل البيت السابق وهو:

بلت مغابنهـــا بـــه فتـــوسعت	منـه على سعـن قصيـر مكـرم

والبيت فنيا يلائم - فى رأينا - تتابع أوصاف الناقة، إلا أن عدم وروده إلا فى هذه الرواية، تجعلنا نشك فيه وثائقيا.

بالنسبة لاختلاف ترتيب الأبيات بين الرواة، فهذا طبيعى أيضا بالنسبة لرواية النص وقدمه. وإذا اختلف الترتيب فى أول النص، سيظل حتما الاختلاف مستمرا حتى نهايته. بالإضافة إلى إقحام أبياتِ - كما رأينا - وحذف أخرى عندِ بعض الرواة دون بعض.

عند تصوير الشاعر لعبلة أو المحبوبة نرى الجمهرة تشذ أيضا على الإجماع، فبعد البيت:

ولقـد نـزلت فـلا تظنى غيـره	منى بمنزلـة المحب المكـرم

تضيف الجمهرة:

إنى عـدانى أن أزورك فـاعلمى	مـا قـد علمت وبعض مـا لـم تعلمى
حـالت رمـاح ابنى بغيض دونكـم	وزوت جوانى الحرب مـا لـم يجـرم
يـا عبـل لـو أبصرتنى لـرأبتنى	فى الحـرب أقـدم كالهزبـر الضيغـم

وأتشكك فى وجود هذه الأبيات للآتى:

أولا: مخالفتها للإجماع من حيث الرواية.

ثانيا: من الناحية الفنية لا تضيف جديدا، ويغلب عليها الوضع، .وهذا الواضع أراد لها أن تشابه أبياتا أصلية فى نفس المعنى مثل: «ما قد علمت» و«فاعلمى»، وهذا تكرار لقوله:

«إن كنت جاهلة بما لم تعلمي»

وتعبير: «أن أزورك» لا معنى له داخل السياق.

ثالثا: ركاكة العبارة وتكرارها.

رابعا: البيت الأخير تكرار وتقليد لافتخار الشاعر بقتاله وإقدامه.

خامسا: في البيت الأوسط نجد تعبير «ابنى فلان» وهو تعبير بالمثنى يورده الشاعر «ابنى حزيم، ابنى ضمحضم .. إلخ»، وما ذكره هنا إلا صورة مشوهه مقلدة للأصل. بالإضافة إلى إقحامه وسط بيتين فى الغزل.

وبالتالى نجد أن الأبيات الثلاثة أراد واضعها أن تبدو أصليه، فنسجها على منوال أبيات أخرى، وبمقارنة فنية يتضح لنا الأصلى من المزيف، أما إضافة الأعلم لأبيات أخرى فى وصف عبلة مثل:

إذ تستبيك بأصلتى ناعم عذب مقبله لذيذ المطعم

ومثل:

وكأنما نظرت بعيني شادن رشإ من الغزلان ليس بتوأم

فيتشكك فيها وثائقيا لمخالفتها الإجماع أولا، وخاصة البيت الثانى الذى انفرد به الأعلم واضطراب روايتها واختلاف ألفاظها وتشابهها مع غيرها ثانيا، وتكرار الأوصاف والتقليد من الناحية الفنية ثالثا.

يضيف الأعلم بيتا بعد قول عنترة:

وخلا الذباب بها فليس ببارح غردا كفعل الشارب المترنم

وهو:

أو عاتقا من أذرعات معتقا مما تعتقه ملوك الأعجم

وهو أدعى إلى الشك لأنه مخالف للإجماع من ناحية، ومن ناحية أخرى فيه فساد فى المعنى وخلط فى العطف ، لأن الشاعر لايصف خمرا، بل يصف شاربا للخمر مشبها به الذباب فى حال كذا، كما أنه مقحم بين بيتى وصف الذباب، ولذا تشكك فيه أيضا الباحث أحمد راتب النفاخ كما أوردنا فى موضع سابق.

ثم نجد الجمهرة تشذ عن الإجماع أيضاً فى إضافة الأبيات:

نظـــرت إليـــه بمقلـــة مكحولـــة نظـــر المليـــل بطرفـــه المتقسم
وبحـــاجب النـــون زيـــن وجههـــا وبناهـــــــد حسن وكشح أهضم
ولقـد مـررت بـدار عبلـة بعدمـا لعب الربيـــع بربعهـــا المتـــوسم

وهى أبيات عرضة للشك لمخالفتها الإجماع أولا، ومن الناحية الفنية نرى أن الغزل فى عبلة هنا مقحم، ويبدو فى التفصيل فيه ووضعه غير المناسب الانتحال ثانيا، والأغرب من هذا وذاك ذكر الشاعر مروره «بدار عبلة»، كأنه عاد إلى الطلل مرة أخرى، وبالتالى فالخلل فى الناحية الموضوعية يغلب فى صنعه ثالثا.

ونأتى إلى الأبيات:

يـا شاة مـا قنص لمـن حلت لـه حـرمت على وليتهـا لـم تحـرم
فبعثت جـــاريتى وقلت لهـــا اذهبى فتجسسى أخبارهـــــا لى واعلمى
قـالت رأيت مـن الأعـادى غـرة والشاة ممكنـة لمـن هـو مرتـم

ونشعر - وإن كنا لا نستطيع التأكيد بدليل ملموس - أن هذه الأبيات منحولة، ومقحمة على النص، ففيها ما يبعث على الشك، مثل وجود جارية لعنترة يستطيع أن يبعث بها إلى محبوبته، كذلك وضع التجسس. ومحاولة اختلاس وسيلة للقاء تلك المرأة ليست من أخلاق الشاعر ولا طريقته كما عرفناه، كما أن الكناية عن عبلة بالشاة غير مستحب، ولا يتلاءم مع أوصاف الشاعر وتصويره لها ومكانتها عنده. وكذلك تعبير «والشاة ممكنة لمن هو مرتم» يتنافى تماما مع تعبيرات الشاعر تجاه محبوبته وتجاه حديثة عن نفسه، فليس هو «مرتم»، كما أن هذا التعبير يدل على التهالك والذل أو الإقبال على المتع، وهذا أيضا يناقض تصرفات الشاعر، كما أن العبارة كلها أقرب إلى وصف التسلل إلى «عاهرة» منه إلى اللقاء بمحبوبة تمثل عند شاعرها نموذجا جماليا وحافزا للسمو الأخلاقى. هذا بالإضافة إلى ما أشرت إليه فى مكان سابق من أن بعث الرسول أو الجارية، وانتظار الرد واختلاس اللقاء يشكل تيارا ظهر بصورة

أقوى عند شعراء صدر الإسلام والعصر الأموى مثل عمر بن أبى ربيعة، ولذا فهو يبتعد – إلى حد ما – على روح العصر الجاهلى. ولنفرض – بعد هذا كله – أن الأبيات صحيحة رواية، فمكانها فى النص غير صحيح حتما، لأنه يأتى بعد وصفه لعدوه وتغلبه عليه، فالمناسبة لا تؤدى له، والأصح أن يكون موضعها – إن صحت – بعد أبيات الغزل فى أول القصيدة، أى بعد إظهار البعد المكانى وصعوبة الوصول إلى المحبوبة، أو ربما بعد المقارنة بين وضع الشاعر وبين وضع تلك المحبوبة، والذى يؤيد رأينا هذا أن صاحب نشوة الطرب عندما أورد أبيات الغزل من المعلقة، أورد هذه الأبيات الثلاثة السابقة بعد البيت:

إن كنت أزمعت الفراق فإنما زمت ركابكم بليل مظلم
يا شاة ما .... إلخ[1]

وهى رواية انفرد بها.

عندما ننتقل إلى وصف الفرس نشعر أن هناك بيتا مقحما، وهو – كما يروى شارح التبريزى –:

أو جرت ثغرته سنانا لهذما بوشاش نافذة كلون العندم

وبالتالى نتشكك فى وجود هذا البيت فى المعلقة أصلا لأنه مخالف للإجماع أولا، وللتكرار والتقليد لأبيات وعبارات سابقة ثانيا، ولا أظن شاعر يكرر نفس الشطرة فى بيتين متقاربين. ولكن ربما يكون البيتان واحدا، وحدث خلل فى روايته واختلاط مع سواه، وهذا – إن كان حدث – فهو أدعى إلى الشك كما أشرت. أما البيتان اللذان أضافتهما الجمهرة وهما:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل منى وبيض الهند تقطر من دمى
فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم

فأرى فيهما الآتى:

أولا: من الناحية التوثيقية يشك فى وجودهما للسببين: الأول: مخالفة

---

(١) نشوة الطرب ٢ : ٥٤٧.

الإجماع، والثانى: أن طبعات الجمهرة نفسها تختلف فى إيرادهما.

ثانيا: من الناحية الموضوعية – مع الملحوظة السابقة – يشك فى وجودهما لوضعهما مع وصف الفرس.

ثالثا: من الناحية الفنية فهما يتلاءمان تماما مع اتجاهات عنترة فى الغزل، والتسامى بالعشق، وعلاقة الحب بالفروسية – ولا غبار عليهما أبدا من هذه الناحية – وهما مشهوران ومتداولان دون سواهما نظرا لهذه الناحية بالذات، بالإضافة إلى روعة الصنعة فيهما والربط بين عدة أشياء معا.

وعندما يفتخر الشاعر بنفسه وكرمه وتعففه، نجد الجمهرة تضيف:

لا تسألينى واسألى بى صحبتى يمـلأ يـديك تعففى وتكـرمى

ونرى من الأسباب السابق ذكرها سواء من حيث إجماع الرواة أو من حيث محاكاته لسواه أنه معرض للشك فيه.

وقد تناولنا فى حديثنا عن الصورة الشعرية والموسيقا الشعرية بعض أوضاع الأبيات وترتيبها فى النص، من هذه الأبيات ما نراه فى «وضع» البيت:

بطـل كـأن ثيابـه فى سرحـة يحـذى نعـال السبت ليس بتـوأم

وهو فى وصف العدو ومدحه، ونجد البيت عند أغلب الرواة يأتى بعد الانتصار على هذا العدو وصرعه، وهذا يخالف طبيعة الأشياء من الناحية الموضوعية، أو من الناحية الفنية على الأقل، لأن الأوصاف كلها فى تمجيد هذا العدو تأتى أولا، ثم يأتى الصراع والانتصار بعد ذلك. والأصح أن يأتى البيت مضافا ومستكملا الأوصاف عن العدو، أى قبل الصراع، حيث يكون وضعه – فى رأينا – أصح، والذى يؤيد هذا رواية الأعلم للبيت بعد قوله:

ربـذ يـداه بالقـداح إذا شتـا هنـاك غايـات التجـار ملـوم
بطـل كـأن .... إلـخ

وهذا – كما نرى – هو وضعه الأصلى قبل أن ينقله اختلاف الرواية واضطرابها. وهنا – نظرا للناحية الفنية ووضعها فى الاعتبار – نجد أن رواية الأعلم لهذا البيت أقرب إلى الصحيحة من الغالبية من الرواة.

وإذا تتبعنا الروايات المختلفة للأبيات سنجد فيها الخصائص السابقة نفسها، ونجد الجمهرة بالذات تشذ فى الكثير مما توردده عن إجماع أو اتفاق بقية الرواة وبناء على ما سبق بمكن أن نوجز النتيجة التى توصلنا إليها فى الآتى:

أولا: إن إجماع أغلب الرواة على أبيات معينة بترتيب معين يشكل صلب المعلقة، وغالبا ما يؤكد صحتها، وأن الروايات المخالفة أو الشاذة غالبا ما تكون غيرموثقة وغير صحيحة كما رأينا.

ثانيا: هناك بعض الملحوظات بناء على ما سبق وهو ما وجدناه من «بعثرة» الغرض الواحد، أو الموضوع الواحد، داخل المعلقة، ولكن يمكن للناقد بناء على دراسة الناحية الفنية أن يرد الأبيات إلى أماكنها الصحيحة والتى غالبا ما غيرها تنقل النص شفاها عبر الرواة خلال زمن طويل.

ثالثا: هناك اختلاف فى الألفاظ والعبارات فى البيت نتيجة اختلاف الرواية للأسباب السابق ذكرها، ولكن هذا لا يعتبر شيئا ذا أهمية ما لم تغير العبارة قضية ما أو تنسخ حكما سابقا، أو قضية مهمة، وذلك مثل قول عنترة:

علقتها عرضا وأقتل قومها زعما لعمر أبيك ليس بمزعم

حيث يروى:

علقتها وأقتل قومها زعما ورب البيت ليس بمزعم

فتعبير «رب البيت» – مع انتشاره فى الجاهلية ، فسره المستشرق البريطانى مارجوليوث تفسيرا إسلاميا، وزعم أن فى شعر عنترة تكثر الإشارات الإسلامية، وقد أورد هذا البيت الباحث الدكتور عبد الغنى زيتونى مستشهدا على أن القسم برب البيت كان موجودا فى الجاهلية ولكن هذا كله عرضة للنفى لأن هناك رواية أخرى للبيت كما أوردت.

رابعا: لونظرنا إلى خصائص الأبيات التى يتشكك فى وجودها أو مكانها نجد أنها أما تكرار لمعان سابقة فى المعلقة – الأصل – أو ترديد لها، وإما تطويل وإضافة فى حادثة أو مناسبة معروفة ووردت إشارة لها فى النص الأصلى، وإما يحاول واضعها أن يجعلها تتلاءم مع صفات الشاعر وأخلاقه.. إلخ. ولكن فى الوقت نفسه قد نجد أبياتا يشك فى وجودها لأنها لا تتلاءم مع ما يقول

الشاعر أو صنعته الفنية أو اتجاهه الموضوعى أو النفسى. وهذا كله يتوقف على إحساس الناقد مع نتائج الدراسة الفنية للنص ومتابعته بدقة. وهنا نرى أن الناحية الفنية تساعد مساعدة جمة فى معرفة صحة الأبيات على قدر الإمكان من ناحية، وترتيبها فى سياقها من ناحية أخرى، ولذا فإن الناقد أو الباحث يقوم بدور هام للغاية بالإضافة إلى دور المحقق الذى يعتمد أساسا على توثيق الروايات، وكثير من المحققين يكتفون بالناحية التوثيقية، ولكننا نرى أن للجانب الفنى ودراسته دورا هاما فى هذا التوثيق والوصول إلى نتائج أفضل.

٥ – مرحلة التوجيه:

وهنا نأتى إلى المرحلة الأخيرة من مراحل نقد النص، وتعتبر خلاصة ما سبق من مراحل، والتوجيه هنا يحدث فى كلتا الحالتين: حالة قدم النص أو حداثته، فإن كان النص حديثا، أى ما يزال كاتبة على قيد الحياة، فالتوجية يكون لهذا الكاتب، وليس المقصود بالتوجيه هنا أن يقول الناقد للشاعر عليك أن تفعل كذا، ولا تفعل كذا، بل يأتى هذا التوجيه غير مباشر، فالشاعر يسمع، أو يقرأ ما كتبه الناقد، ويناقشه وقد يقتنع بما قاله وقد لا يقتنع، فالتوجيه النقدى ليس إلزاميا للشاعر، لكنه لا بد منه لأن هذا واجب على الناقد، وهو وظيفته ودوره، ويعد معيارا لقدرته وأمانته ومتابعته لما يصدر. ولأن الشاعر إذا ما اهتم واقتنع بهذا التوجيه يمكن أن يخرج بنتيجة يحاول على أساسها تطوير إنتاجه. والناقد بدوره يستفيد من مناقشة الشاعر له، فربما فتح آفاقا جديدة، أو شد انتباهه إلى ناحية ما .. وهكذا، فالتفاعل بين الناقد والمبدع عملية هامة للغاية فى تطوير الإنتاج الأدبى والنقد معا.

إذا كان الشاعر قد مات منذ زمن، أو أن النص المنقود قديم – كما فى حالتنا هذه – فإن التوجيه فى هذه الحالة يخص طائفتين:

الأولى: طائفة المبدعين، شعراء كانوا أو قاصين أو مسرحيين .... إلخ.

الثانية: القراء بعامة، والمثقفين المتذوقين المهتمين بهذا الأدب خاصة،

بالإضافة إلى الباحثين المتخصصين.

فالناقد – كما يقول استانلى هايمن –: «يريد أعمالا فنية، يتخذ منها مادته وموضوعه، ويقدم بديلا عنها خدمات ثانوية بالغة القيمة، كأن يساعد القارئ على فهم العمل الفنى وتذوقه، ويساعد الفنان على أن يفهم فنه ويقومه..»[1] وقد أشرنا إلى المهمة الثانية – كما يراها هايمن – فيما سبق إذا كان الفنان على قيد الحياة. أما المهمة الأولى وهى مساعدة القارئ على فهم العمل الفنى وتذوقه، فقد بدأت أصلا – بالنسبة للعمل لفنى القديم – مع مرحلة التقييم فى مختلف مراحلها، فهؤلاء القراء بعامة منهم الطلاب الذين يودون دراسة النقد ومعرفة بالتراث القديم وما فيه من قيم، وفيهم الهواة الدارسون الذين يحفلون بهذا التراث ويودون قراءته وفهمه ومعرفة قيمته أيضا، ومنهم الأساتذة الجامعيون وغير الجامعيين ممن يودون البحث فى هذا المجال، وبالتالى يكون اطلاعهم على هذا التقييم النقدى وفهمه فائدة جمة لهم. وتكتمل هذه الفائدة إذا حدث تفاعل أو لقاء مع الناقد سواء فى الصحف أو المجلات الأدبية المختلفة، أو مباشرة فى ندوة عامة، أو محاضرة، حيث يستطيع الناقد أن يقدم لهؤلاء نظرياته وآراءه فيما يخص دراسة التراث وتقييمه وهكذا ..، وهنا يرى هؤلاء أن القديم ما يزال حديثا حيا لم يسدل عليه ستار النسيان، بل إنهم قد يرون كأن هذا النص القديم يقرأ للمرة الأولى مع أنهم عرفوه قبل ذلك، وبالتالى على الناقد أن يقوم بتوجيه الأذهان إلى كيفية كشف النص القديم ورؤيته فى ضوء جديد، وإظهار عظمته وقيمته، لأن القصيدة ذات القوة الأصيلة – كما يقول كولردج – «والتى تستحق اسم الشعر بمعناه الجوهرى ليست القصيدة التى منحتنا قراءتها أكبر مقدار من اللذة وإنما هى القصيدة هى التى تعطيها أكبر مقدار من اللذة حينما نعود إلى قراءتها ..»[2] وبالتالى يرى الناس أن ما كان يحيط بالقديم من هالة الصعوبة أو التخلف الفنى أو الغموض لم يعد له وجود، وأصبحت القصيدة حية من جديد، يقول الناقد فيليبس جونز: «إن أول مهمة يؤديها الناقد هى أن

---

(١) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ١ : ١٨.

(٢) كولردج ١٧٠.

يوضح لنا المبهم فيما نقرأ، وأن ينظم النص تنظيما يخرجه من الفوضى التى ربما كانت تسوده نتيجة لبعد العهد الذى كتب فيه، وكثرة الآراء التى تضاربت فى أصله وتفسيره.»[1] ومهمة الناقد هنا تتضمن محاولة تقريب النص زمنيا بأن يشمل تقييمه له – كما سبق وأشرت – عنصر «الحداثة»، ليعلم الناس أنه لا يوجد قديم وجديد فى الفن إلا من حيث وقت القول فحسب، وأن التجديد – كما يقول الدكتور طه حسين:– «ليس فى إماتة القديم، وإنما التجديد فى إحياء القديم ..»[2]، وبالتالى يمتزج الماضى بالحاضر، ولا يعود هناك زمن للشعر سوى إبداعه، أو «وجود» إبداعه فحسب، فنرى امرأ القيس مع شوقى مع حافظ إبراهيم مع أبى نواس مع العقاد مع المتنبى مع نزار قبانى وهلم جرا – وتتضاءل «انعزالية» التراث، بل يتلاشى التراث نفسه ليصبح حاضرا ..

أما واجب الناقد حيال الشعراء والكتاب والمبدعين بعامة، فبالإضافة إلى ما سبق، علية الدعوة إلى ربط الأدب بعلوم الحياة الأخرى، ليعلم هؤلاء المبدعون أنهم لن يكونوا مبدعين إلا إذا شملت ثقافتهم نواحى أخرى فى الحياة خلاف دراسة الأدب واللغة وما ترتبط بهما من علوم، أى هناك مهمة تثقيفية لهذا الناقد، وفى تقييم العمل الفنى الذى عرضناه مصداق على ذلك، أيضا عليه أن يبين قيمة هذا التراث من حيث علاقته بالحاضر إبداعيا، أى كيف يسير التراث أو تطور الأعمال الفنية عبر التاريخ من مبدع إلى آخر، ونتمثل هنا بالشاعر والناقد ت. س إليوت – نموذجا لعلاقة المبدع الحديث بتراثه، وهو «موقف جدير بأن نقف عنده، لأن إليوت – كما يقول مترجمه وملخص نظريته الشعرية – يعتبر فى نظرنا شاعرا أثر فى عصره كما لم يؤثر شاعر مثله من قبل، فهو لم يرفض التراث – ككثير من الذين تأثروا به –، بل كان يؤمن بأن العلاقة بين الماضى والحاضر هى علاقة تكامل، وثقت بعرى لا يمكن فصمها، ولكن ذلك لم يذهب به إلى إنكار روح عصره الخاصة، فالماضى بالنسبة إليه كان يمثل مجموعة من المفردات المفككة تحدث تأثيرها فى نفس الإنسان على

(١) الرؤية المعاصرة ٤٨.

(٢) المصدر نفسه ١٤.

الرغم منه، ومن واجب الفنان أن يؤلف بين هذه المفردات ومعطيات واقعه ليخرج من هذا المزج برؤية نافذة تبصره بحقيقة وجوده ..»[1] ويرى إليوت أيضا «أن الفصل بين الماضى والحاضر هو حالة عقلية فى ذهن الجيل، ولكنها ليست من الحقيقة فى شىء، ومهمة الفن عنده تتركز فى النفاذ إلى الرؤية التى توجد التجربة، وتمثلها عن طريق الفكر، وهو يعترف بأن الازدواج الشعورى يشكل مشكلة حقيقية، وإذا كانت هذه المشكلة ماثلة فى ذهن الرجل العادى، فإنها ماثلة بشكل أدق وأعمق فى ذهن الفنان، وقد تغلب إليوت على هذه المشكلة فى فنه، عن طريق الجمع بين الماضى والحاضر فى قصائده التى حشدها بالأساطير والاقتباسات ليخلق من هذا التقابل صورة الانسجام الذى يراه...»[2] وقد أشرنا - فى موضع سابق - إلى رأى أدونيس فى موقف الشاعر المعاصر من التراث، والذى رأيناه ينطبق على الشاعر الجاهلى أيضا فى عصره، وهذا يعنى أن هناك دائرة مغلقة تدور بين المبدعين وتراثهم على مر العصور. كذلك لابد للناقد من بيان قيمة «التراث» كمادة خام إبداعية على المبدعين المعاصرين الاستفادة منها واستخدامها، أو هى بمعنى آخر طاقة كامنة عليهم استغلالها لصالحهم والتفاعل معها فى أعمالهم المعاصرة، وقد حاول كثير من الشعراء مثل شوقى وعزيز أباظة فى مسرحياتهما استغلال هذه الطاقة عن طريق «إعادة التكوين»، وهناك من مثل ذلك فى القصة مثل جرجى زيدان ، بحيث تتحول المادة التراثية إلى مادة إبداعية لعمل فنى جديد، وهناك أيضا من استخدم الرموز القديمة أو طريقة «الإسقاط» فى أعماله الفنية المعاصرة مستخدما التراث أو مستغلا تلك الطاقة بهدف «إعادة صياغة الحاضر» أو تجديد النظر إلى الحاضر، وذلك مثلما فعل الكاتب الأمريكى المعاصر نورمان ميلر Norman Mailer فى روايته الضخمة «الأمسيات الغابرة» Ancient Evenings حيث اتخذ من التاريخ المصرى الفرعونى مادة هذه الرواية، بهدف أن ينبه - كما يقول - مشاعر قرائه، وينعش نظرتهم إلى أمريكا !! وحيث يمكنهم أن يروا

---

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ١١.

(٢) المصدر نفسه ١٤.

وطنهم بذواتهم[1] وبالتالى يمتزج الحاضر بالماضى أيضا من خلال قدرات الفنانين فى أعمالهم الفنية، فالتراث من ناحية يصبح مصدرا لإثراء الحاضر، والحاضر يصبح مصدرا «لتحضير التراث». وهكذا فى عملية فنية واحدة. ويتوقف هذا على قدرة الفنان وعبقريته وطاقته المبدعة.

ومن خلال ما قدمناه من دراستنا لمعلقة عنترة بن شداد يمكن للفنان أن يستخرج مادة خاما متنوعة يستفيد منها فى أعماله المعاصرة. وقد سبق إلى ذلك - فى الإستفادة من سيرة عنترة بعامة - شعراء وكتاب محدثون، فنجد مسرحية عنترة لأحمد شوقى. وقصة «أبو الفوارس - عنترة بن شداد لمحمد فريد أبو حديد » وحواء الخالدة لمحمود تيمور. وربما يأتى كتاب آخرون وشعراء يقدمون الجديد من خلال القديم. وخاصة أن سيرة عنترة بن شداد اعتبرت من السير الشعبية البطولية التى ربما أضيف إليها الكثير عبر العصور، ولكنها تشكل - إلى حد ما - مادة خصبة للإبداع المعاصر يمكن استغلالها. وقد قامت الباحثة البريطانية ديانا رتشموند Diana Richmond بإعادة تكوين أو صياغة قصة عنترة وعبلة وأصدرتها فى كتاب باللغة الإنجليزية بعنوان:

Antar And Abla A bedouin Romance

Rewritten and arranged by Diana Richmond

وقد ظهرت أول طبعة لهذا الكتاب عام ١٩٧٨ م عن دار كوارتت - Qartet Books بلندن.

ومجمل القول أن التوجيه يحدث بناء على دراسة الناقد للعمل الفنى، وقدرته على رؤية الجديد وتقديمه للناس والمبدعين، بحيث يستفيد من الأدب المعاصر كما استفاد منه الأدب القديم.

* * *

(١) انظر عرضنا لهذه الرواية كتابنا الجديد فى الأدب المعاصر - العدد الأول ص ٣ وما بعدها.

مصادر البحث ومراجعه

- القرآن الكريم
- ابن الرومى، حياته من شعره – عباس محمود العقاد – الطبعة الرابعة ١٩٥٧م القاهرة.
- أساس البلاغة – جار الله الزمخشرى – ١٩٦٠ م – كتاب الشعب – القاهرة.
- أسماء خيل العرب وفرسانها – أبو عبد الله محمد بن زياد الأعرابى – تحقيق ودراسة الدكتور محمد عبد القادر أحمد – الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤ م – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة.
- أصول الشعر العربى – البروفيسور د. س مرجوليوث – ترجمة الدكتور يحيى الجبورى – الطبعة الأولى. ١٣٩٨ – ١٩٧٨ م – مؤسسة الرسالة – بغداد.
- أعجب العجب فى شرح لامية العرب – محمود بن عمر الزمخشرى المتوفى عام ٥٣٨ هـ – الطبعة الأولى. ١٩٨٧ – تحقيق الدكتور محمد إبراهيم حور – دمشق.
- الأغانى – أبو الفرج الأصبهانى. قوبل على نسخة قديمة بالكتبخانه الخديوية – (مصور عن طبعه بولاق) – نشر مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر – بيروت
- إليوت – الدكتور فائق متى. نوابغ الفكر الغربى ١٧ – ١٩٦٦ – دار المعارف – القاهرة.
- الأمالى – أبو على القالى المتوفى سنة ٣٦٥ هـ – دار الكتاب العربى – بدون تاريخ.

- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف – الدكتور محمد عونى عبد الرءوف – ١٩٧٦ م – مكتبة الخانجي – القاهرة.
- البيان والتبين – أبو عثمان الجاحظ، عمرو بن بحر – تحقيق وشرح عبد السلام هارون – الطبعة الثانية – ١٩٦٠ – القاهرة.
- تاريخ الأدب العربى – الدكتور شوقى ضيف – الجزء الأول – العصر الجاهلى – الطبعة العاشرة – دار المعارف – بدون تاريخ – القاهرة.
- تجارب فى نقد الشعر – الدكتور شفيع السيد – الطبعة الثانية – ١٩٩٠ – مكتبة الشباب – القاهرة.
- التفسير النفسى للأدب – الدكتور عز الدين إسماعيل – ١٩٦٣ – دار المعارف – القاهرة.
- ثقافة الناقد الأدبى – الدكتور محمد النويهى – مكتبة الخانجي – القاهرة.
- الجديد فى الأدب المعاصر – الدكتور صلاح محمد عبد الحافظ – العدد الأول – المطبعة الفنية ١٩٨٤ م – الإسكندرية.
- جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والإسلام – أبو زيد القرشى المتوفى حوالى ١٧٠ هـ – الطبعة الأولى – المطبعة الأميرية – بولاق ١٣٠٨ هـ – طبعة أخرى بتحقيق وضبط على محمد البجاوى – دار نهضة مصر – القاهرة.

الحيوان – أبو عثمان الجاحظ – عمرو بن بحر – تحقيق وشرح عبد السلام هارون – نشر مصطفى البابى الحلبى – القاهرة – الطبعة الثانية.

خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب – عبد القادر بن عمر البغدادى المتوفى سنة ١٠٩٣ هـ – تحقيق وشرح عبد السلام هارون – دار الكتاب العربى – القاهرة.

داعى السماء بلال بن رباح مؤذن الرسول – عباس محمود العقاد – ١٩٤٥م – دار سعد مصر للطباعة والنشر – القاهرة.

- دراسات فى الشعر الجاهلى – الدكتور يوسف خليف – مكتبة غريب – القاهرة.
- دراسات فى الشعر الجاهلى – الدكتور نورى حمودى القيسى – بغداد.
- دراسة فى مصادر الأدب – الدكتور الطاهر مكى – الطبعة السادسة – مارس ١٩٨٦ – دار المعارف – القاهرة.
- ديوان عنترة بن شداد – تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرءوف شلبى – تقديم إبراهيم الإبيارى – المكتبة التجارية – القاهرة.
- ديوان عنترة بن شداد – تحقيق سيف الدين الكاتب – نشر مكتبة الحياة – ١٩٨١ – بيروت.
- ديوان عنترة بن شداد – تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوى – ١٩٧٠ – بيروت.
- ديوان عنترة بن شداد ومعلقته، قام بتحقيقه شرحا وتقييما وتحديثا خليل شرف الدين – نشر دار ومكتبة الهلال – بيروت ١٩٨٨.
- الروائع من الأدب العربى – الجزء الأول – العصر الجاهلى – إشراف ومراجعة الدكتور يوسف خليف ١٩٨٣ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة.
- الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد – الدكتور محمد زكى العشماوى – دار النهضة العربية – بيروت.
- الزمان والمكان وأثرهما فى حياة الشاعر الجاهلى وشعره – الدكتور صلاح محمد عبد الحافظ ١٩٨٤ – دار المعارف – الإسكندرية.
- زمن الشعر – أدونيس (على أحمد سعيد) – الطبعة الثانية ١٩٧٨ – دار العودة بيروت.
- سيرة عنترة – الدكتور محمود الحفنى ذهنى – الدار القومية للتوزيع – القاهرة ١٩٧٠.

- شرح ديوان طرفة بن العبد تقديم وتعليق سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب – منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت.

- شرح أشعار الشعراء الستة الجاهليين – الأعلم الشنتمرى يوسف بن سليمان – الطبعة الثانية ١٩٨١ م – منشورات دار الآفاق – بيروت.

- شرح القصائد التسع المشهورات – أبو جعفر النحاس – تحقيق أحمد خطاب.

- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ابن الأنبارى، أبو بكر محمد بن القاسم – تحقيق وتعليق عبد السلام هارون – الطبعة الرابعة ١٩٨٠ – دار المعارف – القاهرة.

- شرح القصائد العشر – الخطيب أبو زكريا التبريزى – تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة – الطبعة الثالثة ١٩٧٥ م – دار الآفاق الجديدة – بيروت.

- شرح المعلقات السبع – الحسين بن أحمد الزوزنى – الطبعة الثالثة – ١٩٧٩ م – دار الجيل – بيروت.

شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها – الشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطى – دار الكتب العلمية – بيروت.

الشعراء السود وخصائصهم الفكرية – الدكتور عبده بدوى – ١٩٧٢ م الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة.

شعراء العرب الفرسان فى الجاهلية وصدر الإسلام – ١٩٨٤ – الطبعة الأولى – مؤسسة علوم القرآن – بيروت.

شعراء العرب الفرسان فى الجاهلية وصدر الإسلام – الدكتور أنور أبو سويلم – ١٩٨٤ – الطبعة الأولى – مؤسسة علوم القرآن – بيروت.

الشعر الجاهلى – الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى – ١٩٧٣ – الطبعة الثانية – دار الكتاب اللبنانى – بيروت.

الشعر الجاهلى – تطوره وخصائصه الفنية – الدكتور بهى الدين زيان –

دار المعارف – القاهـرة.

- الشعـر الجـاهلي، أمنحـول أم صحيـح النسبـة؟ – الأميـر شكيب أرسلان – تحقيـق محمـد العبـدة – الطبعـة الأولى – ١٤٠٠ هـ – ١٩٨٠ م – دار الثقافة للجميـع – دمشق.
- الشعر فيحرب داحس والغبراء – عادل البياتى – ١٩٧٢ م – مطبعة الآداب – النجف.
- الشعر وأيام العرب فى العصر الجـاهلى – الدكتـور عفيـف عبـد الرحمـن – الطبعـة الأولى ١٤٠٤ هـ – ١٩٨٤ م – دار الأنـدلس – بيـروت.
- الشعر والشعراء – عبد الله بن مسلم بن قتيبة – تحقيق أحمد محمـد شاكـر – الطبعة الثانيـة ١٩٦٦ م – دار المعـارف – القاهـرة.
- صفة جزيرة العرب – أبو محمـد الهمـدانى – مراجعـة محمـد بـن عبـد الله بلهيد النجدى – ١٩٥٣ م – مطبعـة السعـادة – القاهـرة.
- الصناعـات والحـرف عنـد العـرب فى العصر الجـاهلى – واضح الصمـد – الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ – ١٩٨١ م – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيـروت.
- الصنعـة الفنيـة فى شعـر المتنبى – الدكتـور صلاح محمـد عبـد الحافـظ – الطبعة الأولى ١٩٨٣ – دار المعـارف – الأسكندريـة.
- طبقـات فحـول الشعـراء – محمـد بـن سلام الجمحى – ١٩٥٢ م – دار المعارف – القاهـرة.
- العقد الفريد – ابن عبد ربه الأندلسى – شرح وضبـط أحمـد أميـن وأحمـد الزين وإبراهيم الإبيارى – ١٣٨٥ هـ – ١٩٦٥ م – لجنة التأليف والترجمـة والنشر – القاهـرة.
- الغربال – ميخائيـل نعيمـة – الطبعـة الحاديـة عشرة – ١٩٧٨ م – مؤسسة نوفل – بيـروت.

- فائدة الشعر وفائدة النقد – ت. س. إليوت – ترجمة وتقديم الدكتور يوسف نور عوض ومراجعة الدكتور جعفر هادى حسن – الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ – ١٩٨٢ م – دار القلم – بيروت.
- فارس بنى عبس – حسن عبد الله القرشى – الطبعة الثانية – ١٩٦٩ م – دار المعارف– القاهرة.
- الفنان والإنسان – الدكتور زكريا إبراهيم – مكتبة غريب – القاهرة.
- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى – الدكتور شوقى ضيف – دار المعارف – القاهرة.
- فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية – الدكتور طه الحاجرى – مؤسسة الثقافة الجامعية – الإسكندرية.
- فى الشعرية – الدكتور كمال أبو ديب.
- كولردج – الدكتور محمد مصطفى بدوى – نوابغ الفكر الغربى ١٥ – دار المعارف – القاهرة.
- اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير فى اللغة العربية – عباس محمود العقاد – ١٩٦٠ م – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة.
- مختارات من الشعر الجاهلى – أحمد راتب النفاخ – ١٩٦٦ م – دمشق.
- المجمل فى فلسفة الفن – بندتوكروتشة – ترجمة وتقديم الدكتور سامى الدروبى – الطبعة الثانية – ١٩٦٤ م – الأوابد – دمشق.
- المصادر الأدبية واللغوية فى التراث العربى – الدكتور عز الدين إسماعيل – الطبعة الثانية ١٩٨٠ م – دار المعارف – القاهرة.
- مصادر التراث العربى فى اللغة والمعاجم والأدب والتراجم – الدكتور عمر الدقاق – مكتبة دار الشروق – بيروت.
- مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية – الدكتور ناصر الدين الأسد – الطبعة الخامسة – ١٩٨٧ م – دار المعارف – القاهرة.

- مطالعات فى الكتب والحياة – محمود العقاد – كتاب الهلال ٥٠ – ١٣٧٤هـ – ١٩٥٥م – دار الهلال – القاهرة.
- المعارف – عبد الله بن مسلم بن قتيبة – تحقيق وتقديم الدكتور ثروت عكاشة – الطبعة الرابعة – دار المعارف – القاهرة.
- معجم قبائل العرب – عمر رضا كحالة – الطبعة الثانية ١٩٦٨ – دار العلم للملايين – بيروت.
- مقالات فى النقد الأدبى – ت. س. إليوت – ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات – مكتبة الأنجلو – القاهرة.
- الموسيقا الشعرية – الدكتور صلاح عبد الحافظ – الجزء الأول – ط دار المعارف.
- نشوة الطرب فى تاريخ جاهلية العرب – أبو سعيد الأندلسى – تحقيق الدكتوز نصرت عبد الرحمن – الطبعة الأولى – ١٩٨٢ م – مكتبة الأقصى – عمان.
- النقد الأدبى ومدارسه الحديثة – ستانلى هايمن – ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم – ١٩٥٨ م – دار الثقافة – بيروت.
- – النقد التحليلى – الدكتور محمد عنانى – مكتبة النقد الأدبى – مكتبة الأنجلو – القاهرة.
- الوثنية فى الأدب الجاهلى – الدكتور عبد الغني زيتونى – ١٩٨٧ م – دمشق.

المحتويات

* * *

رقم الايداع	١٠١٨٩ / ٩٢
الترقيم الدولى	I . S . B . N . 977 - 02 - 3916 - x

مطبعة التونى

٣ ش الفلكى - الأسكندرية

☎: ٤٨٢٨١٧٢

